MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVI, NR. 1 - 2 (IANUARIE - MARTIE)

DIN SUMAR

1-2 /2015

PREMIILE DE CREAŢIE ALE UCMR PE ANUL 2014

CORNELIU DAN GEORGESCU
COMPOZIȚIA CU AJUTORUL COMPUTERULUI. O INTRODUCERE ÎN „MUZICA ALGORITMICĂ"

DAN DEDIU
VĂLURI ALE TRANSCENDENȚEI ÎN DISCURSUL MUZICAL

NICOLAE BRÂNDUŞ
AVANGARDA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ (III)

OLEG GARAZ
GENURILE MUZICII ŞI "REGRESIA" ÎNSPRE ORGANICUL PRIMORDIAL:
DE LA SOCIOLOGIC LA ANTROPOLOGIC, DE LA TAXINOMIC LA ARHETIPAL (II)

ADINA SIBIANU
SITA LUI ERATOSTENE ÎN SIMFONIA A II-A DE ANATOL VIERU

ISSN 0580-3713

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor
şi Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

PREMIILE DE CREAŢIE ALE U.C.M.R. PE ANUL 2014 3

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
COMPOZIȚIA CU AJUTORUL COMPUTERULUI. O INTRODUCERE ÎN „MUZICA ALGORITMICĂ" 12
DAN DEDIU
VĂLURI ALE TRANSCENDENȚEI ÎN DISCURSUL MUZICAL 27
NICOLAE BRÂNDUȘ
AVANGARDA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ (III) 41
OLEG GARAZ
GENURILE MUZICII ŞI "REGRESIA" ÎNSPRE ORGANICUL PRIMORDIAL:
DE LA SOCIOLOGIC LA ANTROPOLOGIC, DE LA TAXINOMIC LA ARHETIPAL (II) 59
VASILE VASILE
EVOLUȚIA PSALMULUI CA GEN MUZICAL (III) 108

CREAŢII

ADINA SIBIANU
SITA LUI ERATOSTENE ÎN SIMFONIA A II-A DE ANATOL VIERU 162

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ROMÂNEŞTI ÎN AUTOBIOGRAFII (III)
LUCIA COSMA (II) 175

ANIVERSĂRI

AL. I. BĂDULESCU
VASILE TOMESCU - 85 DE ANI DE LA NAŞTERE 189

RECENZII

CONSTANTIN SECARĂ
OVIDIU PAPANĂ - STUDII DE ETNOMUZICOLOGIE 194

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

U.C.M.R. AWARDS FOR THE YEAR 2014 3

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
AN INTRODUCTION TO THE ALGORITHMIC COMPOSITION 12
DAN DEDIU
VEILS OF TRANSCENDENCE IN THE MUSICAL DISCOURSE 27
NICOLAE BRÂNDUȘ
ROMANIAN AVANTGARDE MUSIC (III) 41
OLEG GARAZ
MUSICAL GENRES:
FROM SOCIOLOGICAL TO ANTHROPOLOGICAL, FROM TAXINOMICAL TO ARCHETIPAL (II) 59
VASILE VASILE
EVOLUTION OF THE PSALM AS MUSICAL GENRE (III) 108

CREATIONS

ADINA SIBIANU
SIEVE OF ERATOSTHENES IN THE 2ND SYMPHONY BY ANATOL VIERU 162

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
NEW TEXTS AND DOCUMENTS. ROMANIAN MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (III)
LUCIA COSMA (II) 175

ANNIVERSARIES

AL. I. BĂDULESCU
VASILE TOMESCU - 85 189

REVIEWS

CONSTANTIN SECARĂ
OVIDIU PAPANĂ – ETHNOMUSICOLOGY STUDIES 194

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA PE ANUL 2014

MARELE PREMIU

Jolt Kerestely
pentru întreaga activitate creatoare

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICĂ INSTRUMENTALĂ ȘI MULTIMEDIA

PREMIUL PENTRU LUCRARE SIMFONICĂ

Dan Dediu

Febra
Triplu concert
pentru flaut, clarinet,
violoncel și orchestră

PREMIUL PENTRU MUZICĂ ELECTRONICĂ

Irinel Anghel

Spălătorul de creiere

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE CAMERALĂ

Doina Rotaru

Fragile
pentru
clarinet, vioară, violă,
violoncel și pian

PREMIUL FILIALEI CLUJ

Hans Peter Türk

Muzică pentru
oboi, violoncel și
orchestră de coarde

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL SUBSECȚIEI DE FANFARĂ

Gheorghe Țugui

Speranțe
suită populară

SECȚIA DE MUZICĂ VOCALĂ

PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL-SIMFONICĂ

Liviu Dănceanu

Unu plus minus unu
Operă

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL- INSTRUMENTALĂ

Victor Alexandru Colțea

Zori
pentru două soprane
și două piane

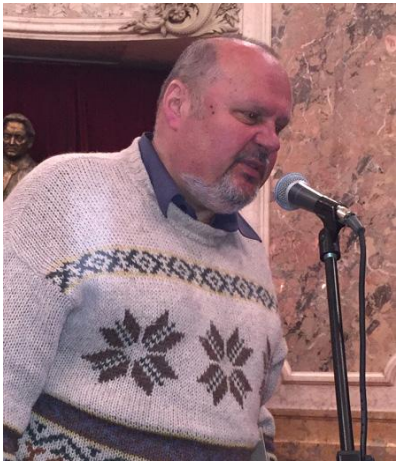
PREMIUL PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ

Ion Pelearcă

Chinonic Duminical

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL SUBSECȚIEI DIDACTICE



Dan Pavelescu

Rugăciune

SECȚIA DE MUZICĂ JAZZ / POP

PREMIUL PENTRU MUZICĂ POP

Cătălin Târcolea

Străini în noapte
(text Elena Russo)

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ

Nicolas Simion

Jocul Copiilor
pentru
jazz combo

PREMIUL PENTRU SPECTACOL MUZICAL

Dan Spînu

The One Born From A Tear
musical

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICOLOGIE

PREMIUL PENTRU SISTEMATICĂ

Valentina Sandu-Dediu

Octave paralele

PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE

Lavinia Coman

Constantin Silvestri

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ

Grigore Constantinescu

Nocturn și diurn în muzică, vol. II

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Compoziția cu ajutorul computerului. O introducere în „muzica algoritmică”

Corneliu Dan Georgescu

În semestrul de iarnă 2012-2013 am susținut la *Ruprecht-Karls-Universität* din Heidelberg pro-seminarul cu titlul de mai sus (titlul original: *Computerunterstütztes Komponieren. Algorithmische Musik*). Mai mulți studenți ai institutului de muzică al acestei universități, fondată în 1386, deci una dintre cele mai vechi din Europa, solicitaseră de câțiva ani un curs de informare sintetică în domeniul folosirii computerului în muzică, în mod special în compoziție. Trebuie precizat faptul că este vorba de studenți muzicologi, deci nu de compozitori, studenți al căror interes pentru computer se situează într-un plan mai general, dar care cuprinde practic și tot ceea ce l-ar putea interesa pe un compozitor precum și multe alte aspecte.

O particularitate a acestui seminar a fost faptul că nu a presupus nici-o cunoștință prealabilă în domeniul programării la computer, inițierea începând ”de la zero”. Chiar dacă tema enunțată nu pare sa aibă o legătură directă cu acest seminar, voi reveni periodic la el în cele ce urmează, deoarece prin el a fost impusă de la bun început o anumită direcție practică-pedagogică, de care nu se poate face abstracție nici în textul de fată: intenția mea este să încerc să formulez o serie de informații astfel, încât și acest exposé să poată fi înțeles de orice cititor interesat, chiar dacă acesta nu dispune de o pregătire de specialitate. Nu va fi însă posibil aici să se depășească limitele unei introduceri - un specialist în domeniu

https://biblioteca-digitala.ro

va găsi aici probabil destul de puține puncte de interes. Dar acest text nu aparține și nici nu este destinat unui specialist. Seminarul menționat a constat dintr-o serie 14 ședințe săptămânale cu următoarele teme principale, alese cu scopul declarat de a sintetiza de o manieră simplă modurile diferite în care un computer poate fi implicat în actul componistic:

1. Muzică și computer. Informație generală. Aspecte tehnice, istorice, sociologice, estetice, filozofice.

2. Computerul folosit ca simplu înlocuitor al aparaturii clasice de studio. Înregistrarea, prelucrarea elementară, redarea sunetului cu ajutorul computerului.

3. Noțiuni de acustică: zgomot și muzică. Sunetul ”în sine”.

4. Reprezentarea muzicii ca sunet. Formate optime. Programe specifice pentru analiza și sinteza sunetului. *Sound Design.* Muzică electronică, *musique concrète, live- electronics.*

5. Reprezentarea generală a informației muzicale discontinue.

6. Formatul MIDI. Conversiunea diferitelor formate.

7. Reprezentarea grafică a muzicii ca notație. Scrierea unei partituri cu ajutorul computerului; programe specifice.

8. Compoziția muzicală asistată de computer la un nivel elementar. Lucrul cu module. Editarea muzicii cu ajutorul *sequenzer*-ului; programe specifice.

9. *Virtual Music*: Simularea la computer ca metodă de cercetare a stilului unor opere de Bach, Mozart, Chopin, Brahms. Diferite metode de simulare.

10. Muzica privită din punct de vedere al conceperii ei. *The „Metalevel”.* Compoziția propriu zisă cu ajutorul computerului. *Artificial Intelligence.*

11. Noțiunea generală de algoritm:

Gândirea algoritmică. Limbaje de programare: *C, C++, LISP, CLISP, Java.*

„Muzica algoritmică”: programele de compoziție *Common Music, CSound.*

12. Familiarizarea și lucrul cu programul *Common Music*:

https://biblioteca-digitala.ro

Exerciții simple de compoziție algoritmică.

Exerciții de compoziție într-un stil modern (muzică serială, aleatorică, microtonală, spectrală, *minimal music*).

13. ”Recompunerea” unei piese de Steve Reich (*Piano Phase*) prin descifrarea și formularea ca algoritm a modului în care a fost gândită („*Metalevel”*).

14. Compoziția algoritmică folosind metode probabilistice. Controlul haosului.

Clever Random. Muzica de computer ca echilibru între entropie și redundanță.

Controlul gradului de entropie. Lanțuri Markov etc.

Dintre aceste puncte, tema 9 (*Virtual Music*) este prima dintre temele direct legate de intenția principală acestui seminar. În special în USA și Anglia s-au cristalizat unele încercări de a înțelege „cum compuneau” de ex. Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Prokofieff şi mai ales de a „recompune” muzica lor. Se pot distinge doua metodologii principale, foarte pe scurt astfel descrise: (1) se descompune muzica respectivă în unități minime, se alcătuiește un catalog din acestea, apoi se recuplează aceste unități aleator, conform punctelor de contact dintre ele, eventual se verifică rezultatul în comparație cu anumite modele considerate definitorii pentru stilul respectiv, eliminând-se „aberațiile”; (2) se analizează complet, pas cu pas şi la diferite nivele de adâncime, modul în care muzica respectivă este construită, se definesc procedurile specifice pentru micro şi macro formă, apoi regulile găsite se aplică unui nou material, pentru a crea noi piese în stilul respectiv. Dacă metoda (1) este evident mecanică şi presupune o muncă de pregătire imensă din punct de vedere cantitativ în acest sens (de ex. catalogarea integrală a materialului muzical al unor piese de Mozart) dar este în principiu simplă ca mod de funcționare şi nu va genera, mai bine zis, re-genera, decât *o muzică bazată exclusiv pe materialul preexistent*, metoda (2) este mai puțin mecanică şi mult mai complexă: aici trebuie „descoperite” nu mai puțin decât „secretele intime” de ex. ale stilului mozartian; dar, odată acest lucru realizat, se pot crea

https://biblioteca-digitala.ro

teoretic la nesfârșit piese *cu totul noi* în acest stil. În sensul primei metode, David Cope (vezi David Cope, *Virtual Music. Computer Synthesis of Musical Style.* Cambridge-Massachusetts, London 2001) propune o serie de rezultate mai mult decât încurajatoare - un test realizat cu studenți din ultimii ani a universității menționate mai sus a dovedit că unele *Corale* de Bach sau *Mazurci* de Chopin nu pot fi deosebite practic de exemplare corespunzătoare, simulate de programul lucrat de el. În cazul celei de a doua metode, singura problema rămâne aceea că - dacă o muzica serial-dodecafonică poate fi simulată convingător - încă nu s-a reușit o sinteză satisfăcătoare a unui stil mai complex, cum ar fi cel mozartian. Cu toate acestea, acesta este drumul pe care îl urmează înțelegerea muzicii la nivelul însăși al conceperii ei (*Metalevel*), drum pe care îl vom urma, cu toate dificultățile lui. Dar nu pentru a sintetiza muzica unui stil preexistent, ci pentru a crea o muzică nouă.

Nucleul seminarului amintit mai sus (temele 10-14) l-a constituit inițierea în programul de compoziție *Common Music (*CM*)*, program lucrat de Heinrich K. Taube (*Research Board of University of Illinois*) în limbajul de programare *Clisp,* una dintre cele mai răspândite versiuni ale limbajului clasic *Lisp* (*Lisp* este o prescurtare a expresiei *list processing* iar *Clisp* este prescurtarea expresiei *common list processing*). Inventat în 1958 de John McCarthy, *Lisp* este ”un limbaj de programare scris în *Lisp*”. Aceasta nu este o tautologie, ci exprimă o calitate specială a acestui limbaj, care îl deosebește de altele ca *Algol, Fortran, Pascal, C, Java.* Limbajul de programare *Lisp* nu face nici-o deosebire între *date, liste de date* și *programele* în care acestea sunt prelucrate; funcțiile, procedeele și rutinele definite de programator sunt integrate imediat în limbaj și pot fi folosite ca o prelungire a acestuia, limbajul fiind astfel capabil ”să învețe” permanent. Poate că de aceea contează *Lisp* ca un limbaj optimal pentru proiecte de A.I. (*artificial intelligence*), cercetare, experimente, inclusiv pentru compoziție.

Un limbaj de programare constă dintr-un set de „cuvinte cheie”, proceduri, rutine etc. inclusiv reguli sintactice specifice,

https://biblioteca-digitala.ro

definite în prealabil dar extensibile, elemente care se constituie într-un sistem coerent ce permite prelucrarea unor date „primitive". O reprezentare foarte simplă dar plastică îl poate compara cu un sistem de tip *input-work (black-box)-output:* datele introduse „se prelucrează" intern şi se oferă un „rezultat" extern. Chiar dacă nu știm exact sau nu putem controla decât parțial, prin alegerea procedurilor convenabile, ceea ce se petrece în interiorul acestui *black-box,* interesează în special rezultatul. Un exemplu banal: introducem numerele 1 şi 2, alegem procedura „adunare" şi obținem rezultatul 3 – desigur trivial, dar daca vom avea de adunat mii de numere a câte 50 de cifre fiecare vom descoperi repede avantajul acestei mod de lucru, avantaj care va deveni şi mai evident dacă nu va fi vorba de simple numere, ci de prelucrarea a câtorva milioane de date ce ar reprezenta, să zicem, relieful fundului unui ocean, în căutarea de zone petrolifere.

Clisp (*Common Lisp*) - o versiune specială a lui *Lisp* - este, la rândul lui, unul dintre primele limbaje care a adoptat noua tehnică a O.O.P. (*object-oriented programming*), tehnică ce permite aplicarea unei serii de proceduri considerate ca fiind cele mai avansate în domeniul respectiv, cum ar fi *structurarea logică strict ierarhică a programului* precum și o mare *flexibilitate în refolosirea unor coduri de programare în cele mai diferite contexte*.

(Câteva noțiuni-cheie în domeniul O.O.P.: *abstraction, classe, prototype, encapsulation, interface, invariant, polymorphisme, identifier, heredity, instance, attribute, protected method, public method, function, constructor, destructor, parameter, argument*).

Un singur exemplu simplu, din viața de toate zilele, cu folosirea unor termeni citați mai sus în traducere (marcați în *cursiv*), exemplu care dorește să sublinieze aici mai ales ierarhizarea noțiunilor. "Automobil" ar fi numele unei *clase* de obiecte, dotată cu anumiți *invarianți* ("caroserie", "motor", "roți", "uși" etc.); "Mercedes" este un anumit *obiect* în această ***clasă***, ***moștenindu-i*** toate *atributele* „*încapsulate"*, deci intangibile în

https://biblioteca-digitala.ro

sine, dar ale căror *parametri* primesc *argumente*, deci valori specifice (dimensiuni, culoare, capacitate cilindrică, materiale etc.). ”Un anumit auto Mercedes” este o *instanță* a *obiectului* ”Mercedes”, o copie a acestuia. Această *instanță* nu atinge însă *obiectul* și nici *clasa* respectivă, din care se pot *construi* noi și noi alte *instanțe*. Astfel, un nou automobil Mercedes nu mai trebuie definit (programat) din nou, el preia, cu adaptările necesare, *atributele* deja definite ale *clasei* „automobil ”și ale *obiectului* respectiv „Mercedes. Dar și o altă marcă (Renault, Opel, Fiat, Volvo) *moștenește atributele clasei* ”automobil”, definind doar un nou *obiect* specific in cadrul ei. Chiar dacă există deosebiri mari între aceste mărci de automobile (de ex. *parametrul* „culoare” poate primi *argumentele* „alb, negru, roșu”), *invarianții* (”motor”, ”roți”, ”uși” etc.) se pot prelua şi, evident, li se pot atribui calităţi diferite. Dacă vrem sa creăm un automobil cu trei roţi sau cu propulsiune electrică, va trebui să modificam *clasa* de mai sus, sau să instituim o noua *clasă,* ce nu pleacă însă de la zero ci se bazează parțial pe *atributele* primei *clase*.

De altfel, cunoscutul sistem *Windows* este scris in C++, o variantă de tip O.O.P*.* a limbajului C*,* iar *CommonMusic*, program scris în *Clisp*, deci beneficiind de toate avantajele O.O.P*.,* contează ca o ”prelungire specific muzicală” a acestuia. În timp ce *CommonMusic* este dedicat compoziției propriu zise, alte programe din aceiași grupă cum ar fi *CSound* (CS) sau *CommonLispMusic (*CLM*)* sunt specializate în generarea sunetului și organizarea acestuia în ”instrumente”, ”biblioteci”, ”orchestre”. O asemenea completare este necesară, deoarece CM lucrează cu *date la nivel MIDI*, deci cu *note* și nu cu *sunete*; această limitare inițială a fost însă depășită în noile versiuni ale lui CM, care este capabil acum să folosească atât microintervale, deci și sunete netemperate, cât și unele ”colorări” timbrale ale acestora, dar, deocamdată, într-un mod destul de complicat. Nucleul programului CM rămâne însă *gândirea muzicală algoritmică* și mai puțin expresia sonoră a acesteia. Pentru a audia muzica respectivă este oricum necesar un *synthesizer* (*software* sau *hardware*). Este un dezavantaj care trebuie acceptat şi compensat altfel.

https://biblioteca-digitala.ro

CM a fost premiat deja în anii 1990 la un concurs de *software* pentru compoziție, dar de atunci a fost permanent perfecționat și extins de Heinrich Taube și de colegi sau alți colaboratori ai săi (între care se numără Tobias Kunze și William Schottstaedt, *Center for Computer Research and Acoustics at Stanford University*). Există o legătură permanentă în internet între aceștia, devenită publică prin *cmdist@ccrma.stanford.edu*. Internetul este de altfel și singura formă în care programul este oferit pentru *download* ca *freeware* și, într-o oarecare măsură, documentat. In acești ani au apărut mai multe versiuni, nu toate compatibile între ele, dar chiar limbajul de programare *Lisp* a fost în mod special adaptat, extins şi parţial combinat cu *SAL* şi *Scheme*, ceea ce îngreunează accesul și pune probleme de compatibilitate. Discuțiile din internet se concentrează din păcate mai mult asupra rezolvării incompatibităților între diferite platforme de lucru și a eliminării unor *bugs,* în loc de a încerca să se documenteze sau extindă problematica specific compozițională. CM a fost conceput inițial pentru platformele *Unix, Linux* și *Apple*, existând însă chiar de la început o adaptare, mai întâi pentru *DOS*, apoi și pentru *Windows*. Cea mai nouă versiune - 3.8.0 - nu este încă pe deplin fixată și nici suficient documentată, de aceea eu am preferat să folosesc pentru acest seminar versiunile 2.3 și 2.4.2, referitor la care există și o publicație a autorului programului (Heinrich Taube: *Notes from the Metalevel. Introduction to Algorithmic Music Composition*. *Taylor & Francis Group plc, London, UK 2004*) în care se oferă, alături de explicații detailate, numeroase exemple. Autorul înțelege prin „*metalevel"* acel nivel superior al conceperii unei compoziții, nivel la care gândirea muzicală nu este legată încă de o expresie concretă a ei (sonoră sau scrisă) ci persistă pe un plan abstract; în acest plan se poate vorbi de o „gândire algoritmică".

Dar ce este un algoritm? Este vorba de *descrierea exactă, pas cu pas, a unei proceduri ce trebuie urmată pentru a obține ceva*. Din nou un exemplu simplu, citat ca atare în multe manuale de programare, exemplu care dovedește că

https://biblioteca-digitala.ro

algoritmele sunt parte integrantă a vieții cotidiene şi că le folosim inconștient. Algoritmul exemplificat nu este foarte original, se numește: „A face cafea”... El consta din următorii pași: (0) ne asiguram ca avem la îndemâna materialele necesare: apă, o cană, un filtru, cafea, o mașină de făcut cafea, o priză electrică, lapte, zahăr, ceşti... apoi: (1) se ia vasul respectiv din dulap, (2) se umple cu apă, (3) se introduce în mașina de cafea, (4) se pune un filtru în mașină, (5) se pune cafea în filtru, (6) se cuplează mașină; (7) când cafeaua este gata, se decuplează mașina, (8) se ia cana, (9) se toarnă cafea în cești; (10) se adaugă (facultativ) lapte şi zahar. Dar dacă vasul *se află deja în mașină*? Algoritmul presupunea că vasul se află în dulap, deci el nu mai poate funcționa... În cazul unei programări neprofesionale, programul se blochează. În cazul unei programări corecte (care *testează* posibilitatea execuției fiecărui pas şi oferă șansa remedierii unei lipse), am primi informația „Sorry, nu găsesc vasul în dulap”; în acest caz, *punem vasul în dulap şi aplicăm algoritmul respectiv*. Pare absurd, dar „aplicăm algoritmul respectiv” reprezintă *un singur pas global plus o corectură*, pe când „a face cafea când vasul este deja în mașină” reprezintă altfel *o re-formulare a nu mai puțin de 9 pași* – pentru un computer care execută o operație de zeci de mii de ori este mai convenabil să se corecteze algoritmul existent, decât să se reformuleze toată procedura de la început. Dar dacă vrem să facem ceai în loc de cafea? În acest caz, folosim nu termenul concret „cafea” în algoritm ci o *variabilă* (o noțiune fundamentală a oricărui program de computer), de ex., variabila „Substanță”; ea poate primi odată valoarea „cafea”, altădată valoarea „ceai” sau „cacao”, după care algoritmul își urmează cursul cunoscut. Dar şi o anumită acţiune concretă poate fi privită ca o *variabilă*. Oricât ar suna de ridicol, numai astfel poate participa un computer la proiecte ceva mai... ambițioase, cum ar fi construcția unui avion sau explorarea spațiului cosmic. Oricum, odată formulat, un algoritm este relativ independent de materialul la care este aplicat. Şi, evident, aplicarea unui algoritm, respectiv gândirea algoritmică, nu sunt legate în principiu in mod obligatoriu de computer, ci doar considerabil facilitate astfel.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar în cazul unei compoziții? Ar trebui ca - în locul unui metode de lucru clasice, bazate pe „inspirație” - *sa descriem pas cu pas (eventual unui computer), lucid, fără echivocuri, ceea ce vrem să obținem*. Nu este deloc ușor... De fapt, „inspirația” nu este suprimată, ci trebuie consultată permanent şi găsit modul necesar pentru a o încadra într-un algoritm ce ar urma să genereze compoziția respectivă. Experimentul, încercarea, probarea a diferiți parametri joacă mai întotdeauna un rol esențial la compozitorii care nu creează opere „în serie”; aici apare un mare avantaj, deoarece aceasta metodă de lucru *permite verificarea imediată a rezultatului unui experiment,* fără o considerabilă muncă de corectare de ex. a unei partituri complete sau a unui proiect. Mai trebuie precizat că acest mod de lucru nu implică, așa cum s-ar părea, un *determinism* rigid: ca și în muzica „spontană”, *întâmplarea* sau *haosul* pot fi incluse în modul de a gândi muzica – și controlate parțial sau deloc, după dorință. (Folosesc noțiuni ca acelea de „inspirație” sau „spontan” între ghilimele pentru că, deși nu sunt deloc ușor de definit, nu aș vrea să fac abstracție de ele.)

Nu cred însă că expresia bine încetățenită de „muzică algoritmică” este cu totul corectă... Pentru că *muzica creată pe baza unui algoritm* nu este principial altfel decât orice altă muzică: iar orice muzică poate fi, la rândul ei, analizată din punct de vedere algoritmic și re-creată astfel, fără ca autorul ei să fi avut aceasta intenție. De fapt, este vorba nu de *o muzică anumită* ci doar de *un anumit fel de a gândi şi lucra muzica.* Evident, în măsura în care metoda de lucru nu se reflectă în rezultat, ceea ce nu poate fi totuși exclus.

Pentru construirea unei platforme complete de lucru necesare compoziției algoritmice cu ajutorul computerului am recomandat o serie de programe cum ar fi următoarele (acestea nu sunt nici pe departe singurele, există desigur numeroase alte posibilități):

https://biblioteca-digitala.ro

1. Un program de compoziție algoritmică: de exemplu *CommonMusic* 2.4.2 (ultima versiune: 3.8.0 - *http://commonmusic.sourceforge.net/; freeware*)
2. Un text-editor: de exemplu *TextPad* 6.1.3. - © *Helios Software Solution* - (*http://www.textpad.com/download/index.html;* se recomandă și *Emax, freeware*)
3. Un program de notație muzicală: de exemplu *Finale* 2012.r3 - © *MakeMusic, Inc.* (*http://www.klemm-music.de/*)
4. Un sequenzer: de exemplu *Samplitude Music Studio* 2013 - © *Magix Software GmbH* (*http://www.magix.com*)
5. Un program de prelucrare a sunetului: de exemplu *Audition* 3.5 sau *CS6* - © *Adobe System Incorporated* (*http://www.adobe.com/*)
6. Un program de execuție a datelor multimedia: de exemplu *VLC Media Player* 2.0.3 - © *Das VideoLAN-Team* (*http://www.vlc.de/; freeware)*

Versiunile indicate sunt cele actuale în decembrie 2012

Programul CM constând din mai multe file și presupunând existența în computer a limbajului de bază *CLisp* ca şi anumite adaptări, am centralizat pentru studenții seminarului amintit toate aceste file necesare într-un singur fișier intitulat *Clisp_and_CM.exe,* fișier a cărui execuție asigură instalarea și funcționarea tuturor componentelor necesare funcționarii programului. Pentru documentare există o serie de *links* in internet, dar am preferat să constitui un dicționar propriu, în care fiecare termen este pe scurt explicat în mod inteligibil și mai ales exemplificat. Trebuie precizat: fără consultarea la fiecare pas a exemplelor concrete ca și a dicționarului, programul nu poate fi practic folosit.

Modul de lucru cu acest program este relativ simplu, presupune însă o anumită familiarizare cu specificul său şi multă precizie. Se scrie într-un *editor* codul respectiv ca un text oarecare, folosind însă *cuvinte cheie*, *funcții*, atribuind valori – *argumente* – unor *slots* (puncte de contact, legătura), alegând funcţiile optime sau definindu-le.

https://biblioteca-digitala.ro

De ex. *MIDI event class* conține ca *slots*

:time :keynum :duration :amplitude :channel

care controlează parametrii următori, bine-cunoscuți oricărui compozitor: punctul de inserție a unui note pe o axă temporală (*time*), înalțimea notei (*keynum*), durata ei (*duration*), intensitatea ei (*amplitude*), ”vocea”, respectiv canalul pe care va fi executată (*channel*).

Regulile sintactice ale limbajului de programare trebuie evident strict respectate (de exemplu, *cuvintele cheie* pentru *slots* enunțate mai sus trebuie precedate de două puncte, pentru a fi recunoscute ca atare; fiecare ”frază” de cod trebuie pusa între paranteze; textul ce urmează după „punct și virgulă” - ;;; - este considerat „comentar” și nu este ”evaluat” de către program etc.), orice abatere întrerupe executarea codului în așteptarea corecturii greșelii, care uneori nu este ușor de depistat. („Comentarele” sunt de obicei explicații necesare pentru a face programul inteligibil şi prelucrabil, chiar și pentru programator).

Un exemplu: un fragment de cod de programare elementar, incluzând aici pe scurt cele mai importante faze ale conceperii unei compoziții cu CM. Departajarea în patru faze distincte de lucru (Inițializare, Material, Prelucrare, Rezultat) îmi aparține și o consider utilă pentru a păstra ordinea într-un text care poate ajunge repede la câteva mii de rânduri, dar ea nu este obligatorie.

Cuvintele cheie ale limbajului apar cu litere *bold,* celelalte cuvinte reprezintă denumiri sau valori acordate de programator.

Reamintesc faptul că textul ce urmează unei punctuații „punct şi virgulă” până la capătul rândului (aici scris cu caractere mai mici) este considerat *comentar* şi nu este luat în considerare; celelalte rânduri sunt „citite” (*parsed*) și „evaluate” de program în ordinea normală a lecturii.

https://biblioteca-digitala.ro

```
;;; 1. Inițializare:
;;; Aici se declară sintaxa valabilă, modalitatea și locația la care se va scrie rezultatul
(in-package :cm)(set-midi-file-versions! true)(cd "N:/files/MIDI/")
;;; 2. Definirea materialului:
;;; Se expune un șir de note și de durate, conform codificării acceptate de program
(define H_mel  (new cycle :notes      '(g4 e e  f d d  c d e f  g g g )))
               (new cycle :rhythms  '(  e e q  e e q  e e e e  e e q ) :name 'H_rhy)
;;; 3. Prelucrare:
;;; Notele și duratele se "citesc", cuplează, eventual prelucrează, procesează
(define (Hans end row_mel offset row_rhy temp chan) ; Cu excepția lui define, sunt
; toate denumiri date de programator unei funcții definite pe loc – „Hans" - și unei serii de
; variabile, care vor primi în timpul procesării datelor diferite valori. În timp ce „end" primește
; o singură valoare – durata piesei - „row_mel" și „row_rhy" citesc valori dintr-un șir de date
; datorită cuplului „for" ... „next" –  fiecare dintre ele este atribuită noilor variabile „mel",
; respectiv „rhy". Acest loop se repetă, atâta timp – „while" – cât variabila sistemică „now" este
; mai mică sau egală „<=" cu valoarea „end".
    (process while (<= (now) end)   for mel = (transpose (next row_mel) offset)
                                    for rhy  = (next row_rhy)
      output (new midi  :time (now) :keynum mel :channel chan) wait (* rhy temp)))
;;; 4. Output:
;;; Rezultatul prelucrării este "trimis" spre execuție ( respectiv scris la locația precizată prin cd)
 (events (list    (Hans 24 #&H_mel1     0 #&H_rhy1   2   2)
                  (Hans 24 #&H_mel2    24 #&H_rhy2   1   3)
                                                "H.mid"  '(0 1 ))
```

Rândurile de program de mai sus reprezintă codificarea primei fraze din cunoscuta melodie *Hänschen klein*, executată apoi ca un canon la două voci pe două canale diferite, una dintre voci fiind executată într-un tempo dublu, transpusă la două octave și decalată cu o măsură. Este o sarcină modestă, dar care include etapele principale ale lucrului. Rezultatul este o filă în format *MIDI (*aici numită "H.mid"), care poate fi audiată imediat la computer sau sintetizor; ea poate fi însă re-înregistrată (convertită) în format .*WAV* și prelucrată mai departe *ca sunet*, respectiv „tradusă" într-o partitură scrisă și prelucrată ca notație muzicală obișnuită, cu programe adecvate. (De exemplu, între multe altele, programul *FINALE* asigură o corectă conversiune a datelor *MIDI* între altele în note şi/sau formatul . *WAV*).

https://biblioteca-digitala.ro

Define este una dintre funcţiile cele mai importante ale programului ca şi ***new***: prima permite atribuirea de valori unor *variabile*, a doua crează o nouă *instanţă* a unei *clase*. De remarcat că marea majoritate a „cuvintelor-cheie" nu sunt altceva decât cuvinte din limba engleză a căror sens este astfel chiar şi intuitiv imediat inteligibil, cum ar fi: ***process***, ***output***, ***now*** (o *system-variable* specială, care se actualizează automat şi marchează timpul prezent: „acum"), ***transpose, while, wait*** sau alte noţiuni ca ***loop, next*** sau condiţii ca ***when, if, unless*** sau cupluri ca ***wait-until, if ... then .... else*** etc. inclusiv codificarea notelor, în engleză aceiaşi ca în germană: **c d e f g a b... cs** semnifică „c sharp", deci do diez, **df** semnifică „d flat", deci re bemol. Valorile ritmului sunt prescurtări, de ex. **e** semnifică „eight", optime, **q** semnifică „quarter", pătrime etc. Programul acceptă însă – şi abia astfel se poate lucra rezonabil cu el - în locul acestor simboluri cunoscute şi *serii de cifre* (coduri MIDI, trepte, frecvențe, durate) ca şi operații aritmetice, ceea ce permite o prelucrare complexă a acestor date, fără a controla „manual" fiecare notă. O listă de date poate fi citită *ciclic, în palindrom, permutaţional, aleator, inversat* etc. (***cycle, palindrome, heap, random, reverse***). Alte cuvinte-cheie sunt: ***scale, tempo, divisions, channel-tunning, timesig, length, reverse, append, concat, make-list, max, min, mod, and, or, not, return, join, copier, chord, repeat, set, let, sprout, stop*** etc. precum şi funcţiile aritmetice clasice = **+ - * / > < >= <=** . Programul genereaza din materialul pus la dispozitie *streams,* cu momentul interventiei şi al terminarii (respectiv durata) fiecarei linii liber alese. Nu este un mod de privire a muzicii de la sine înteles şi a-l accepta reprezintă doar primul pas în familiarizarea cu felul său specific de a vedea muzica. Desigur că programul permite şi lucrul cu fraze, teme, motive etc. "normale" (a nu se uita ca programul lucrează cu note, nu cu sunete) sau se poate scrie o formă sonata sau un rondo cu el, dar nu acesta constituie specificul său şi a-l folosi astfel înseamnă a-l folosi incomplet şi într-un mod oarecum impropriu. Dar fiecare compozitor este liber să folosească şi adapteze programul conform necesităţilor proprii. (In ceea ce mă priveşte, l-am adaptat între altele astfel încât el să "plaseze în timp evenimente etajate", respectiv să fixeze ca puncte *start-end* ale

https://biblioteca-digitala.ro

unor *streams* situate în planuri diferite, date preluate din cunoscuta proporţie *sectio aurea*.)

Prin alegerea sau definirea unor proceduri corespunzătoare devine posibilă de ex. construirea unor polifonii sau texturi complexe în registre, tempo-uri și cu variațiuni diferite, „evoluţia“ respectiv „involuţia” unor linii prin includerea/excluderea aleatorică a unor elemente, cam în acelaşi sens, ”descompunerea”, respectiv „reconstituirea“ treptată a unei linii dintr-o înșiruire întâmplătoare de sunete și durate prin proceduri de tip *lanț Markov,* relaţii complexe între înălţimile sunetelor şi durate, chiar şi „traducerea” unor notaţii grafice în sunete etc. etc. – fanteziei compozitorului nu i se pun alte granițe decât cele legate de posibilitățile programului (care sunt vaste) ca și de cunoașterea lor în detaliu. Posibilitatea de a experimenta în scurt timp diferite variante ale unei idei muzicale doar prin schimbarea valorii unor parametri ca și obținerea aproape automată a unei partituri reprezintă mari facilități pentru orice muzician. Pe de altă parte, fără contribuția fanteziei compozitorului nu va rezulta o muzică viabilă: tot acest pachet de programe nu reprezintă decât un instrument - foarte complex și ”inteligent”, dar numai un instrument - care nu poate înlocui gândirea componistică („inspiraţia”...) și talentul muzical. Limitarea la o muzica scrisă *cu note* (format MIDI) este cel mai mare dezavantaj în acest context - cum spuneam, compensat parțial prin extensii recente ale programului. Marele avantaj îl reprezintă însă nu atât generarea mecanică a schiței unei compoziții sau chiar ajutorul la alcătuirea unei partituri cât *disciplina forțată ce se impune astfel compozitorului*, *obligat să facă și mențină ordine în felul său de a gândi, să-și organizeze lucrul, să procedeze metodic la construirea unei compoziții noi,* așa cum procedează un arhitect la construirea unei clădiri – este acea *precizie* în felul de a gândi și lucra, la care m-am referit deja. Dacă acest avantaj nu joacă niciun rol în cazul unor compozitori – fie tradiționali în felul lor de a gândi, independent de stilul lor, fie interesați, respectiv axați pe improvizație, spontaneitate, efemer - atunci este evident că nu merită ca ei să se angaja pe acest drum, care cere o considerabilă investiție de timp şi energie. Este un *altfel* de „joc”, un joc pur între

https://biblioteca-digitala.ro

intelect şi sensibilitate la un nivel foarte abstract, şi nu oricine este predispus la aceasta. Iar la nivel calitativ nu se oferă nici-o garanţie.

In încheiere, câteva ultime referințe la seminarul de la Heidelberg. Alte câteva teme sau sub-teme conexe abordate în acest seminar, enunțate aici pe scurt, au mai fost: ”pre-istoria” muzicii de computer (John Chowning, Max Mathew, Lejaren Arthur Hiller, Jean-Claude Risset etc. dar şi acea pre-istorie mai puțin privită ca atare, perceptibilă în orice tendință de formalizare şi algoritmizare a gândirii muzicale cum ar fi în tabelul de „compoziție automată” a unor menuete, atribuit lui Mozart, sau în muzica serială sau stocastică realizate „manual”), structura internă a sunetului, infrasunet, ultrasunet, sunete parțiale, relația analog-digital, cod binar, cuantizare, *Fast Fourier Transform*, *sampling*, ADSR, *frequency modulation synthesis, FM synthesizer*, *antialiasing-filter, codecs*, formatele curente *WAV, MP3, MPEG-2-4, WMA* etc. La sfârșitul semestrului a fost prezentat, conform tradiției universității din Heidelberg, un concert susținut de studenți, în cadrul căruia și seminarul nostru a oferit câteva ”compoziții” realizate împreună cu ajutorul *CM*, între care, pe lângă variațiuni pe unele teme cunoscute (alături de *Hänschen klein, Happy Birthday to You*), ”exerciții” de muzică serială și stocastică sau chiar aplicarea unui algoritm compozițional anumit la materiale muzicale diverse, cum ar fi scara armonicelor naturale sau diferite moduri folclorice. (Ne amintim că un algoritm cunoaşte o relativă independenţă faţă de material).

Acest seminar a avut, în ansamblul lui, un caracter experimental, fiind primul cu acest profil din istoria universității menționate. Daca descrierea modurilor de folosire a computerului a trezit mult interes, puţini au fost cei ce s-au lăsat atrași pe acest drum cam spinos: gândirea algoritmică a muzicii...

(Neckarsteinach in Hessen, Septembrie 2013)

(Un text similar dar mai restrâns a fost publicat în: Augustin Radu, *De la şcoala „Cornetti” în România, Europa şi America*. Editura Sim Art, Craiova, 2014, p. 139-141, iar un altul, mai amplu, se află în curs de publicare în: Corneliu Dan Georgescu: *Muzică atemporală. Arhetipuri. Compozitori români.* Vol. 1, la Editura Artes din Iaşi).

https://biblioteca-digitala.ro

Văluri ale transcendenței în discursul muzical

Dan Dediu

So eröffnet die Musik, in ihren gesteigerten Formen, seit den Tagen der ersten Wiener Klassik ein unendliches Gespräch in Tönen über den Unterschied zwischen Paradies und Welt.[1]
Peter Sloterdijk

Să ne imaginăm *Transcendența* ca pe o entitate înfășurată într-o mulțime de văluri. Nimeni nu știe ce se ascunde în spatele acestor văluri, nimeni nu știe numărul lor. Ar vrea să afle, desigur. Însă teroarea blasfemică oprește mintea să funcționeze în proximitatea Transcendenței. Și chiar dacă află ceva, o apărare instinctivă, adânc ascunsă în cutele creierului, face ca mintea fie să nu înțeleagă, fie să nu poată exprima ce a aflat. După cum spune un vechi proverb german: *weiss du was, so schweig*! (dacă știi ceva, atunci taci!).

Mintea însă e o floare apetisantă pentru albina curiozității. Fecundată fiind de boabele de polen ale promisiunilor aduse de curiozitate, mintea capătă curaj în a căuta strategii de apropiere de Transcendență. Prinsă în mecanica descoperirii – o posibilă definiție a rațiunii cantitative – activitatea minții își propune ca obiectiv cardinal dezvăluirea Transcendenței sau, pe cât posibil, îndepărtarea a cât mai multor văluri ce o ocultează. E adevărat că nu de puține ori mintea, încurcând descoperirea cu invenția, se avântă în erori catastrofale ori greșeli norocoase, imaginându-și consistența

[1] Sloterdijk, Peter, *La musique retrouvée*, în *Der ästhetische Imperativ*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007, p.22 (”Astfel, în formele sale mai avansate, încă din zilele clasicismului vienez, muzica deschide o infinită discuție sonoră despre diferența dintre Paradis și lume.”)

https://biblioteca-digitala.ro

acolo unde nu e decât mirajul deșertului sau confundând poarta de intrare în metafizic cu puterea de calcul și scientometria. Astfel, viziunea asupra Transcendenței este, de multe ori, rodul unor interpretări greșite, dar adânc asumate ale minții omenești, aflate sub seducția fascinantă a modelului comorii.

Comoară înseamnă mai întâi căutare și apoi găsire de noi teritorii. Comoară înseamnă credință în puterea promisiunii și în posibilitatea fericirii pământești. Mintea funcționează în orizontul comorii[1], transformând căutarea noului în lopată pentru dez-groparea nestematelor materiale. Fiecare rezolvare a problemei, fiecare găsire a răspunsului și aflare a rezultatului se constituie ca un peren act gestual de dezgropare a comorii, în care direcția gestului salvator este de jos în sus, de la tenebre la lumină. Descoperirea comorii e o *extragere* din măruntaiele materiei a unei părți din ființa noastră celestă, a părții noatre lipsă, parte care ne-a fost promisă în starea edenică și de care am fost privați - nu din vina noastră personală - într-un timp în care nici nu ne născusem. Găsirea comorii este echivalentă cu întregirea noastră ca făptură transcendentă. De aceea, în proiecția comorii materiale mintea își regăsește starea de așteptare în fața Judecății Transcendenței, o stare de trepidație asemănătoare frisonului.

Dar există o singură comoară ce nu poate fi dibuită: comoara Transcendenței, care nu se dez-groapă, ci se dez-văluie. Gestul implicat aici este opusul celui care dezgroapă: de sus în jos, de la înălțime spre adâncime. Nu e o extragere, ci o plutire lină. Mai mult, transparența vălului mărturisește asupra inefabilului și fluidității spirituale a esenței pe care o ascunde și o întrupează. Dez-văluirea găsește ceea ce caută, numai că sub o altă formă decât își închipuise mintea. Vălul îndepărtat nu ascunde doar, ci ia cu el în plutirea sa din Transcendență, asemenea giulgiului din Torino, o imagine a comorii Transcendenței. Ceea ce ajunge la mintea noastră este câte un aspect al Transcendenței, câte o fotografie a acesteia, o adiere

[1] ”De la descoperirea continentelor dincolo de ocean, căutarea comorilor a devenit activitatea metafizică propriu-zisă a sufletului european.”, *op.cit*., p.24

https://biblioteca-digitala.ro

a parfumului său divin. Vălurile Transcendenței sunt nenumărate și plutesc peste tot împrejurul nostru. Ele iau diferite forme și se oferă, atunci când le putem intui și sesiza, simțurilor și gândurilor noastre. Dar mai cu seamă, vălurile Transcendenței pot fi și construcții greșite ale minții noastre, care dorește să vadă în ceea ce nu înțelege îndeajuns semne ale Transcendenței.

În cele ce urmează ne vom limita la a indica anumite văluri ale Transcendenței ce pot fi sesizate în muzică, dincolo de valorile de *adevărat* sau *fals* care le stau la bază, știut fiind faptul că muzica e un "tărâm demonic", după cum l-a denumit cu multă înțelepciune Thomas Mann. Ceea ce nu înseamnă neapărat că aspectele pe care le vom cerceta *sunt* manifestări ale Transcendenței în muzică. Mai degrabă, dorim să propunem înțelegerea faptului că acestea *pot fi* unele dintre vălurile unei Transcendențe adânc subiective, care se schimbă în funcție de context istoric, de timp, spațiu, religie, cultură, grup social, familie, educație, înclinații, complexe și multe alte variabile.

***

Cele șapte văluri ale Transcendenței pe care le vom cerceta în continuare sunt aspecte ale acesteia sesizate cu extraordinară perspicacitate de către Peter Sloterdijk în lucrarea *Gottes Eifer*, tradusă în românește prin sintagma *Zelul față de Dumnezeu*.[1] Capitolul intitulat *Premisele* înfățișează o analiză a apariției ideii de Transcendență în câmp cultural și descifrează șapte variante sub care ia formă aceasta.

Prima variantă pornește de la o pătrunzătoare intuiție a lui Heiner Mühlmann: "Cum ia naștere transcendența? Ea ia naștere prin înțelegerea greșită a lentorii. (…) Lentoarea este o mișcare ce durează mai mult decât o generație. Pentru a o observa, suntem dependenți de conlucrarea cu oameni care au

[1] Sloterdijk, Peter, *Zelul față de Dumnezeu. Despre lupta celor trei monoteisme*, Curtea Veche, București, 2012, trad. de Andreea Diana Gierling

https://biblioteca-digitala.ro

trăit înaintea noastră, și cu oameni care vor trăi după noi."[1] Teza este, așadar, foarte străvezie: procesualitatea lentă, inobservabilitatea schimbărilor constituie motivul pentru care se transferă în transcendență responsabilitatea unui plan preformat și supranatural. Ideea de transcendență este în acest caz salvatoare, pentru că pune pe seama intenției transcendente ceea se petrece în imanent, deci deschide un orizont al ordinii universale, implicând o viziune, obiective, plan și consecvență în mutările de destin. Noima evoluției istorice a "duratei lungi" braudelieneeste compactată așadar în ecuația *lentoarea capătă consistență doar când e înțeleasă ca sprijinindu-se pe plasa intențională a Transcendenței*. Sloterdijk susține că atunci când reușim să observăm lentoarea și s-o înțelegem, de cele mai multe ori doar *a posteriori*, varianta planificării transdendente își pierde din forță, găsindu-se alte variante, imanente, de interpretare a duratei lungi, precum evoluționismul, modelele ondulatorii sau teorii ale rupturii.

În muzică, lentoarea ca semn al Transcendenței se poate aplica în două feluri: fie ca propriu-zis tempo lent, fie ca evoluție arhitecturală lentă și implacabilă.

Prima variantă e elementară și funcționează ca văl al Transcendenței în combinație cu alte idei: puritate, simplitate, înălțime. Un exemplu edificator îl constituie cea mai splendidă pagină mozartiană: partea lentă din Concertul pentru clarinet și orchestră.

Dar tot atât de edificatoare sunt și *Aria* de Bach, părțile lente din "Imperialul" beethovenian, concertele lui Chopin,

[1] Heiner Mühlmann, *Die Ökonomiemaschine*, în *5 Codes: Architektur, Paranoia und Risiko in Zeiten des Terrors*, ed. Gerd de Bruyn, Igmade, Basel/Boston/Berlin, 2006, p. 227

https://biblioteca-digitala.ro

Grieg, Ceaikovski, *Pavana pentru o infantă defunctă* de Ravel, preludiul la Tristan și Isolda, dar mai ales Preludiul la Parsifal de Wagner.

Cea de-a doua variantă reflectă mai bine esența ”înțelegerii greșite” de care vorbește Mühlmann, ideea de

https://biblioteca-digitala.ro

transcendență apărând ca urmare a sesizării consecvenței liniilor de forță ce constituie planul arhitectonic al lucrării: repetări, reveniri, augmentări, consolidări ale elementelor muzicale (motive, teme) ce se încheagă într-un plan ”supra-natural” al evoluției muzicale. Bunăoară, ideea melodică ciclică ori tehnica leitmotivică ar putea constitui aici un semn al planului transcendent: la Berlioz în *Simfonia Fantastică*, în operele lui Wagner, în *Simfonia* de Franck, nemaivorbind de rețeaua complexă de ”motive-simbol” în toate simfoniile de Mahler și în muzica lui Berg (*Wozzeck* și *Concertul pentru vioară*) și Messiaen (*Vingt Regards sur l'Enfant Jesus*, *Turangalîla*, *Dès canyons aux étoiles*).

Transcendența se naște, în continuare, după Sloterdijk, tot dintr-o înțelegere greșită însă, a *violenței*. Analizând violența pornind de la conceptele interrelaționate de stress și ritual, apoi extinzând paleta cu binomul stress și libertate[1], filosoful german ajunge la sâmburele violenței, *mânia* (thymos). După el, mânia ia ”forma unei obsesii alimentate de sus, în care energia de luptă îl absoarbe complet pe agent și face ca lupta să îi apară ca o misiune. (…) Atât timp cât domină interpretarea greșită transcendentă a violenței, e imposibil de realizat că ceea ce se resimte ca intuiție a forței apare dintr-un proces intern influențat psihosemantic al organismului supus la stres extrem – ceea ce ar putea fi valabil și pentru o parte a extazelor profetice.”[2] Și continuă cu o frază cheie: ”Marea reacție de stres se manifestă nu doar în modul exploziv, ci și în cel imploziv.” Ceea ce înseamnă că nu doar violența pândește pe drumul ideii de transcendență, ci și *damnarea*, furia împotriva propriului sine, constituită ca un complex de vină, rușine și stress, și care se ritualizează prin auto-negare și auto-distrugere: ”Cel care vrea să piară de pe fața pământului nu resimte doar dezavantajul de a fi vizibil, el înțelege în mod direct și ce înseamnă ca propriul nume să fie șters din cartea celor vii.”[3]

Despre violența muzicală a scris frumos Jankélévitch,

[1] Peter Sloterdijk, *Streß und Freiheit*, Suhrkamp, Berlin, 2011
[2] Peter Sloterdijk, *Zelul față e Dumnezeu*, op.cit., p.14
[3] idem

https://biblioteca-digitala.ro

numind-o metaforic ”masacru al determinațiilor ce renasc fără încetare”. Și tot Jankélévitch are o formulare memorabilă, care conduce la interpretarea, greșită după Sloterdijk, de vehicul al Transcendenței: ”Violența crucifică forma.”[1]

Coroborând cele două viziuni, putem obține o imagine interesantă asupra violenței ca procedeu muzical important pentru obținerea terorii sacre și declanșării panicii, atât de necesare creării cadrului de stress necesar apariției ideii de transcendență. Mânia, susține Cioran, intră în istoria muzicii odată cu Beethoven. Ea e fermentul izbucnirilor violente, așa cum o întâlnim în dezvoltările formelor de sonată imaginate de Schumann (*Simfonia a III-a* și a *IV-a*), Brahms (simfonii și concerte) sau Mahler, continuate apoi exponențial în muzica lui Stravinski (*Sacre du printemps*), Bartok (*Allegro barbaro*) și Șostakovici (simfonii, opere), turbo-turată semnificativ de către Stockhausen (*Gruppen*), Nono (*Come una fuerza de ola y luz*) și Lachenmann (*Ausklang*).Cum se obține efectul violenței în muzică? Ingredientele sunt câteva: dinamică și disonanțe extreme, orchestrație stridentă, tremolo și agresivitate ritmică. *(http://www.youtube.com/watch?v=M42cd5Dox48)*

Electronul negativ al violenței ar fi *damnarea*, forța care face să implodeze ființa, să se șteargă complet din lume, ajungându-se la sentimentul de nimicnicie în fața transcendenței. Damnarea nu aduce ideea de Transcendență decât colateral, ca forță strivitoare a umanului, ca răzbunare timotică a destinului. Ea a constituit o obsesie a lumii clasico-romantice muzicale, în care, la modul declarativ, au existat încercări de surprindere sonoră a energiei spirituale a acesteia: *Don Giovanni* de Mozart, *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, Simfonia *Faust* de Liszt. Liszt a fost compozitorul care a posedat un organ acut în abordarea *damnării* ca advent al ideii de transcendență în muzică, prin obsesia sa pentru ”partea întunecată” a forței transcendente: *Mephisto-Waltz*, *Danse macabre*, *La lugubre gondola* sunt doar câteva titluri care conduc înspre tărâmul damnării, al imploziei sub apăsarea greutății vinei și rușinii metafizice. O continuare a acestei

[1]Vladimir Jankélévitch, *La musique et l’innefable*, Seuil, Paris, 1983

https://biblioteca-digitala.ro

damnări în contemporaneitate o constituie mitologia *hi-tech* a zombilor și vampirilor. Dar care ar fi specificul muzical al damnării este mai greu de imaginat, deși se poate vorbi de implacabilitatea ostinato-ului, de trepidație panicată a ritmului, de un proces gradual de distrugere, de descompunere, de dispariție. În acest sens, finalurile ce se îndepărtează și se descompun sunt specifice unei ideologii a damnării și a disoluției implozive a ființei în orizontul infernului. Astfel, damnarea devine un văl al anti-transcendenței. *(http://www.youtube.com/watch?v=7cb1QmTkOAI)*

O a treia formă de transcendență derivă tot din înțelegerea greșită a *lipsei de reacție*, pe care Sloterdijk o numește ”inaccesibilitatea celuilalt”. Aici se naște un mecanism interesant: există acte care necesită un *feedback*, întrebări care au nevoie de răspuns pentru a funcționa. Or, dacă nu vine niciun răspuns, mai ales de sus, atunci nu există decât două posibilități de interpretare: fie nu există niciun destinatar (*ateism*), fie acesta nu vrea să răspundă (*deus otiosus*). Astfel, Sloterdijk e de părere că ”dacă i-am spune unui surdomut povestea vieții noastre, nu ar trebui să conchidem din tăcerea lui că preferă să-și păstreze comentariul pentru sine. Transcendența ia naștere în astfel de situații dintr-o supra-interpretare a lipsei de reacție. Ea rezultă din faptul că multe altele ne sunt inițial inaccessibile și de aceea rămân independente de noi. Din acest motiv se află în afara fanteziilor de simetrie care determină noțiunile noastre obișnuite despre răspuns, înțelegere, răzbunare și despre altele de același fel.”[1] Pasaj memorabil, din care putem extrage învățăminte, traducându-l în limbaj sonor cu ușurință sub forma *tăcerii*, mijlocită într-un mod străveziu prin intermediul metaforei surdomutului pe care o face gânditorul german. Desigur, tăcerea e materialul sonor al răspunsului care nu vine, al ivesienei ”întrebări fără răspuns”. Prin tăcere și interpretarea ei greșită, deschidem ușa apariției ideii de Transcendență. Dar această interpretare greșită se poate dovedi fructuoasă din punct de vedere moral, după cum afirmă chiar Sloterdijk într-o

[1] op.cit., p.16

https://biblioteca-digitala.ro

frumoasă piruetă filosofică: ”Deci chiar dacă avem aici o concepție a transcendenței marcată de înțelegere greșită, ar trebui să-l respectăm pe << Dumnezeu>>, în măsura în care este vorba de un Celălalt în mod absolut, ca un concept productiv din punct de vedere moral, care inculcă omului un comportament nemanipulabil în relația cu semenii.”[1] Dacă ne gândim la electrizantele tăceri din simfoniile lui Beethoven, la înfricoșătoarele pauze ale liedurilor lui Schubert și Schumann, la atemporalele ”balamale” de tăcere dintre frazele de debut ale preludiului la *Parsifal* de Wagner, clocotitoarea pauză a culminației finale din *Don Juan* de Richard Strauss, real-metafizicul final ultratensionat al Simfoniei a IX-a de Mahler, și multe alte specii de tăceri ale muzicii secolului al XX-lea (de la Cage în *4’33”*la Nono din *Fragmente. Stille. An Diotima*, de la Boulez în *Éclat*la Lachenmann în *Das Mädchen mit dem Schwefelhölzern*) – drumul tăcerii în istoria muzicii este calea regală a pătrunderii ideii de Transcendență, fără putință de tăgadă.

Franz Schubert – *Ich hab’ im Traum geweinet*, din *Dichterliebe*

O a patra transpoziție transcendentă își leagă existența tot de o interpretare greșită, de astă dată a *imunității* și funcțiilor sale. Imunitatea este definită clar drept strategie a măsurilor ce se iau în caz de răniri, iar cum Transcendența reprezintă un pol spiritual, ea aduce cu ea în actul pogorârii leacuri pentru rănirile spirituale, remedii ce sunt oferite ca ajutoare de refacere, pe de o parte, a integrității umane pierdute și, pe de alta, instrumente de drenare, ”canalizare și codificare a înclinației umane spre

[1] idem, pp.16-17

https://biblioteca-digitala.ro

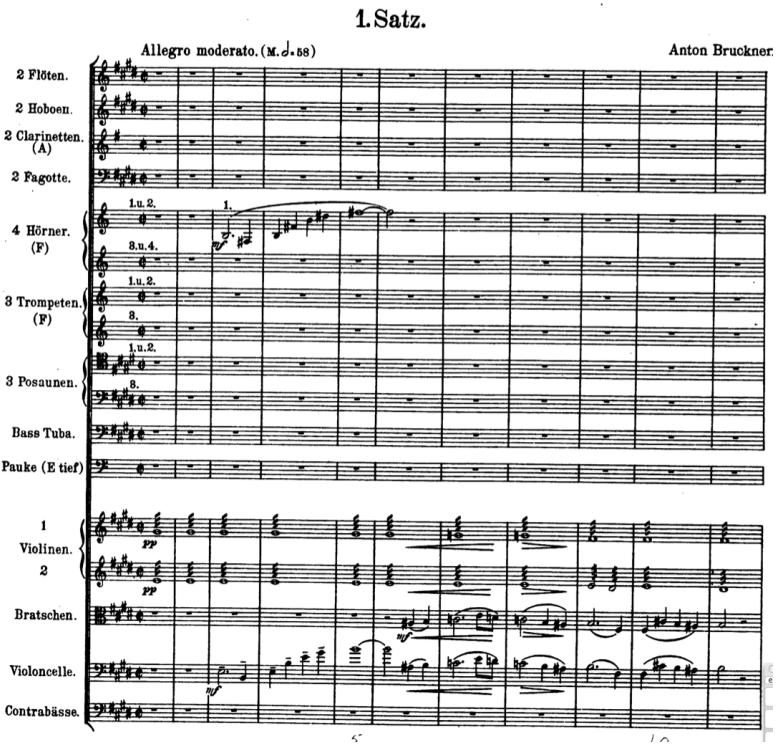
excese – o funcție care, începând cu romantismul european, a fost cedată în mare măsură sistemului artistic."[1] Așadar, inclusiv muzica contribuie în acest sens la "canalizarea și codificarea" excesului, lucru absolut de netăgăduit, dacă ne gândim la nemăsurat de excesivele opere ale lui Wagner, la muzica simfonică a lui Richard Strauss ori la gigantele simfonii ale lui Bruckner și Mahler, ajungându-se la excesivitatea modernismului, care ajunge să codifice în exces chiar excesul. Dar să revenim la imunitate: cine îmi oferă instrumentul însănătoșirii, substanță materială ori spirituală, ce este? Este Salvatorul meu, este cel ce alină suferința, cel ce dă sens morții, pune în ordine dezordinea și întâmplarea, oferind un loc cald și primitor, o sferă a bunătății și sănătății, un ethos al luminii și intimității. Alinarea – acest topos atât de evocat în muzica lui Mahler – este răspunsul imunității în muzică, starea de rotunjime și plutire personală, de suspendare a voinței și legănare interioară. Finalul părții I din *Simfonia a IX-a* de Mahler, cântecul de leagăn care apare subit în aceeași parte, naivitatea flautului piccolo din concluzia expoziției părții I din *Simfonia a VII-a* de Șostakovici – sunt doar câteva exemple emblematice ale stării de alinare care aduce cu sine un văl al transcendenței.

Pe scurt cercetează autorul german cel de-al cincilea aspect al transcendenței, reieșit din capacitatea inteligenței de a-și închipui o altă inteligență, superioară sieși. Auto-depășirea e posibilă în domeniul inteligenței, căci saltul în absolut o lărgește și îi deschide orizontul învățării, prin care sporul inteligenței crește. Raportarea la o inteligență ideală, la un intelect absolut este "un gest prin care ea își declară propria formă de transcendență."[2] Care ar fi, atunci, echivalentul muzical al acestei inteligențe transcendente? După cum imaginea inteligenței nu poate fi desprinsă de ideea de melodie și înălțime, așadar de linearitate și registru acut, tot așa, ideea de inteligență superioară a transcendenței nu se poate plasa decât în registrul supra-acut și străluci diamantin în

[1] ibidem, p.17
[2] op.cit., p.20

https://biblioteca-digitala.ro

conglomerate acordice ori linearități lente, epurate sonor. Exemple găsim în debutul operei *Lohengrin* de Wagner, la începutul *Simfoniei a VII-a* de Bruckner (despre care August Halm spunea că surprinde ”zgomotul universului de dinainte de Creație”) ori în finalul *Simfoniei a IX-a* de Mahler.



Un văl absolut al transcendenței este *moartea*. Gând provocator, incitând la răspuns, dar întotdeauna având partea de incertitudine mai mare decât cea de certitudine, inevitabilul morții deschide problema transcendenței într-un mod foarte concret: unde se duc cei decedați? Care e sălașul lor, locul lor? Spațiul transcendenței se deschide astfel întru imaginație, sărind peste un nod de discontinuitate ce face ”ridicarea la putere” dintre un topos natural și unul imaginar. Sloterdijk scrie: ”Între înțelegerea noțiunii de spațiu și loc al celor în viață și a imaginilor lor despre <<locuri>> din lumea de dincolo, nu se

https://biblioteca-digitala.ro

poate stabili un continuum simplu. De aceea, locul morților rămâne transcendent într-un sens al cuvântului care necesită clarificare. El este o dimensiune heterotopă – dacă aceasta înseamnă că cei morți <<sălășluiesc>> într-un altundeva care se sustrage alternativei undeva și nicăieri. Pentru acest altundeva <<străin>>, tradiția oferă codificări foarte diferite, care merg de la formula <<la Dumnezeu>>, până la <<în Nirvana>> sau <<în memoria celor care iubesc>>. Caracterizările sunt poate picturale, ambigue și neclare, dar ele rezistă, în obstinația lor, reducțiilor facile la un banal nicăieri."[1] În muzică, moartea a fost întotdeauna un loc situat în proximitatea registrului grav. Să ne gândim la vocea de bas a Comandorului din *Don Giovanni*, care răsare din mormânt pentru a se răzbuna, să ne gândim la surlele tibetane ori la imaginile infernului la Liszt sau Xenakis și vom putea găsi un domeniu sonor comun acestor manifestări. Desigur, ar mai fi și caracterul marșului funebru, dar el este mai degrabă o conotație culturală impregnată asupra unui topos, decât o "realitate" metafizică. O altă variantă ar fi tăcerea, după cum spune Beethoven: "Der Tod könnte dargestellt werden durch eine Pause."[2] La întrebarea unde se duc morții în muzică, răspunsul nu poate fi decât: fie în tăcere, fie în registrul grav.

Un ultim aspect al transcendenței analizat de Sloterdijk ține ce ceea ce filosoful german numește printr-o sintagmă originală "metafizica expeditorului puternic". Concepția are la bază următoarea poveste: "o instanță din lumea de dincolo, numită de obicei Dumnezeu, își îndreaptă atenția în momente deosebite, din dragoste, compasiune sau indignare, spre unii oameni numiți receptori ai mesajelor care, după anumite criterii de atestare, sunt considerate revelații."[3] Așadar, aici putem realiza ușor o schemă de acțiune a unui "mesaj de dincolo", prin "revelație", către un destinatar din această lume, vasal pasiv și recunoscător. Pentru vălul transcendenței

[1] op.cit., pp.20-21
[2] Joachim Kaiser, *Sprechen wir über Musik*, Siedler Verlag, München, 2012, p.22
[3] op.cit., p.21

https://biblioteca-digitala.ro

corespunzător revelației în muzică nu găsim alceva decât *explozia* culminativă. Aceasta posedă caracteristicile maximului dinamic și instrumental, euforia descătușării și participării totale, împlinirea energetică a acumulărilor și descărcarea electrică a acestora, într-un moment de fascinație sonoră, putere și deschidere. Într-o culminație explozivă muzica se oferă nudă urechii ascultătoare, asemenea unui adevăr revelat, imposibil de negat și de contrazis. Este o revelație surprinsă în actul producerii sale, nu una cuprinsă în text și interpretată apoi în diverse feluri. În acest fel, muzica este capabilă să surprindă clipa declicului revelației, să recreeze sonor momentul în care fulgerul mesajului trimis de către ”expeditorul puternic” se produce, în care lumea este inundată de o flacără de sens ce luminează traseul urmat și deschide o nouă perspectivă asupra întregului. Explozia muzicală exprimă cu acuitate clipa când Transcendența dă ”Like”, pentru a vorbi în paradigma Facebook.

***

Rândurile de față emană ca aburii din trupul unei himere, a unui gând ciudat și neterminat, ce poate fi exprimat astfel: *reflexia Transcendenței în muzică există*. Istoria muzicii este plină de încercări disperate de a surprinde Alteritatea Tainică (sau, cum spunea Blaga, Marele Anonim) în sunete, dar și de greșeli seminale, care reușesc într-un mod neașteptat să surprindă o lume sonoră nemaiîntânită, încapsulată estetic apoi ca imagine a Transcendenței.

Studiul de față asumă implicit faptul că ideea de Transcendență poate fi surprinsă în muzică, într-un mod intenționat ori neintenționat, în urma unei înțelegeri corecte sau greșite a Transcendenței. Desigur, problema poate părea absconsă sau fantasmagorică unor teoreticieni respectabili care se ocupă cu așa-numita ”realitate” a muzicii: organizarea înălțimilor, ritmica, orchestrația, forma, armonia, polifonia, melodia și mulți alți parametri. Însă, dacă ne referim la desfășurarea în timp, suprinderea muzicii în curgerea ei, atunci putem conveni asupra existenței unui alt tip de realitate muzicală, mai imaterială și inefabilă, dar nu mai puțin

https://biblioteca-digitala.ro

”existentă”: realitatea imagisticii muzicale și, de aici, a imaginarului muzical, în câmpul filosofiei muzicii.

În acest sens, studiul de față încearcă fundamentarea teoretică a actului surprinderii ideii de Transcendență prin trimiterile ideatice de nivel secund, ce dezvăluie aspecte diverse ale acesteia. Aceste trimiteri ideatice se bazează pe interpretarea unui stimul sonor complex ce suscită gânduri care conduc, în cele din urmă, la ideea de Transcendență. În continuare, dăm mai jos o schemă orientativă și rezumativă a concepției expuse:

Imaginea muzicală (Sonoritate/Temporalitate)	Prin	Trimite la ideea de nivel secund	Văl al Transcendenței
Lentoarea	Interpretarea greșită a duratei lungi	Planificarea intenționată a unei instanțe non-umane	Văl 1
Violența	Interpretarea greșită a catastrofelor	Mânia răzbunării și vertijul nimicirii	Văl 2
Tăcerea	Interpretarea greșită a lipsei de reacție	Inaccesibilitatea celuilalt	Văl 3
Alinarea	Interpretarea greșită a funcțiilor imunității	Remediu spiritual, ajutor ritualic	Văl 4
Înălțimea	Imaginarea unei inteligențe superioare	Inteligența ideală ce le știe pe toate	Văl 5
Adâncul (tenebrele)	Imposibilitatea imaginării morții	Locul necunoscut și de neimaginat	Văl 6
Explozia	Iluminarea revelației	Metafizica expeditorului puternic	Văl 7

Aceste gânduri schematice pot fi desfăcute în bucăți și cercetate amănunțit, în diferite contexte, după cum am văzut. Cert este un lucru: ideea Transcendenței este un element cardinal în arheologia mentalității componistice și cheia mișcării fluxului muzical, adică a teleologiei sonore.

https://biblioteca-digitala.ro

Avangarda muzicală românească

(III)

Nicolae Brânduș

În continuarea celor menționate în primele noastre întîlniri privind avangarda muzicală românească – anii 1950-1980 – mă voi referi la o nouă generație de compozitori afirmați începând cu anii 1960, născuți între anii 1935-1945. În ordine alfabetică (și selectiv) aceștia vor fi: Nicolae Brânduș (n. 1935), George Draga (n. 1935), Corneliu Cezar (n. 1937), Mihai Moldovan (n. 1937), Lucian Mețianu (n. 1937), Liviu Glodeanu (n. 1938), Sorin Vulcu (n. 1938), C. D. Georgescu (n. 1938), Octavian Nemescu (n. 1940), Ulpiu Vlad (n. 1945). Din această selecție rezultă interesul atribuit în studiul nostru despre *Avangarda muzicală românească după anii 1945*, unor personalități activând în zona *modernismului radical* (vezi Valentina Sandu-Dediu). Am exclus din această listă o serie de compozitori din aceeași generație care au emigrat în anii ´60-´70, despre care nu mai dețin informații la zi.

Alte nume de compozitori născuți după anul 1945 nu vor face, de asemenea, obiectul studiului nostru, deoarece aceștia vor putea fi prezentați oricum mai bine de colegii lor de generație. Din punctul nostru de vedere, cel al *Avangardei muzicale*, post-modernismul, apărut și dezvoltat începând cu deceniul al 7-lea și continuat mai ales în anii următori, reprezintă o *reacție* la cele dinainte, care a îmbrăcat forme diverse și asupra cărora nu mă voi opri. Elementul recuperator al tradiției muzicale, pulverizată copios în deceniile anterioare, urma să se reconstituie critic la diferite niveluri mai mult sau mai puțin creative sau pastișarde.

Revenind la compozitorii din generația anilor ´60 (radical modernistă, ca să rămânem în aceeași sferă de limbaj),

https://biblioteca-digitala.ro

aceasta intervine în componistica românească cu o serie de idei noi, în bună parte punctuale, care s-au interferat cu cele ale generației anterioare în ambele sensuri, într-un schimb creator.

Ca o primă și fundamentală reacție la serialismul integral și la diferitele concepții structuraliste – tipice mai ales spațiului european - școala americană s-a manifestat în această perioadă la polul opus al rigorii(absolute, aș zice) prin proclamarea și promovarea „*aleatorismului*". John Cage rămâne modelul tipic și de neînlocuit în acest context: m-am mai referit și înainte la „lucrarea" sa *4* +, din anii ´50; dar nu atât „exponatele " contează în această ordine de idei, cât o nouă și *fundamentală* repunere în discuție a noțiunii de operă (muzicală) și a paternității acesteia. Adică o repunere esențială în discuție a categoriilor de *text* și *lectură* muzicală. În această ordine de lucruri s-au manifestat cele mai mari deschideri legate de creație și interpretare în practica muzicală a acestor decenii de Muzică Nouă. Eliberarea față de corsetul super-ideologizant al partiturii muzicale, supra-încărcată estetico-teoretic până în a-și pierde întreg rolul stimulativ-creativ în formarea discursului muzical (adică în *sunet*) a dus fatalmente la o reacție vie împotriva artificialității unei construcții în simboluri muzicale, corespunzătoare oricărui primat abstract, revelator în orice alte lumi, intelectuale, să zicem, culturale de orice sursă. (După cum afirmam cu alte prilejuri: „de la invenția *punții* beethoveniene sunetul a devenit un bun la toate"…). Deci s-a deschis o întreagă lume de posibilități, de neimaginat înainte, producției de operă muzicală, până la însuși opusul acesteia (am studiat acest fenomen în diferite ocazii și nu revin; pot eventual furniza o bibliografie celor interesați).

Deschisă fiind calea oricărui tip de speculație în formarea operei muzicale și, într-o măsură decisivă, legat de necesitatea de a oferi noii producții muzicale un plus de interes, s-au căutat *soluții spectaculare* cu impact informațional crescut în ce privește sursele de producere a fenomenului artistic, într-o producție de tip *multi-media*. Aceasta a apărut ca reacție la *incomunicabilitatea* fatala, se pare, a unei bune părți a Noii Muzici, constituită după alte principii formative, mult în afara capacității de cuprindere și valorificare a mediului cultural

https://biblioteca-digitala.ro

respectiv. *Spectacolul* urma să dețină un rol din ce în ce mai important în contextul Noii Muzici, și aici s-a concentrat o serie importantă de energii creatoare.

Apariția limbajului electronic și a inteligenței artificiale și-a obținut un loc de seamă în producția de operă muzicală în aceeași perioadă la care mă refer. Precizia absolută a producerii pe cale computerizată a unor structuri sonore prefigurate, panoramarea sunetului, transformarea prin mijloace electronice de surse sonore naturale și multe altele au generat o producție de larg interes. Libertatea în actul de formare al unui „text" muzical și interpretarea (acestuia) – „lectură" – au fost de asemenea puse în discuție, mergând până la *non-text*, muzică intuitivă, grafism, un fel de *orice* care să suscite o acțiune muzicală (spectaculară) unicat în timp și, de fapt, ireproductibilă pentru a se constitui ca o *creație de limbaj*. (Am studiat și acest fenomen cu alte ocazii). În această operă larg inițiată de *degradare* a rostului și conceptului de *cultură* s-au afirmat uneori câteva direcții care s-ar putea include într-o zonă, după cum a fost numită, „meta-muzicală", corespunzând (sau nu) unor anumite forme (tipuri) de inițiere specială în diferite *Zone de Realitate* (sau psihism), oarecum similar unor ritualuri inițiatice corespondente anumitor tradiții ancestrale. Tot ceea ce de obicei se leagă de *muzica minimală* (repetitivă sau nu), de muzica „imaginară", de „muzică-memorie" și altele de acest fel se pot include într-un astfel de demers propunând *conținuturi* diverse de a fi educate, cultivate și practicate în deplină cunoștință (rituală) de cauză. Abordată din afară, o asemenea muzică reprezintă de obicei o grosolană falsificare a contextului (inițiatic) sau o escrocherie banală.

O anumită *relativizare* a importanței *absolute* a textului de a fi supus interpretării (redării în act) s-a strecurat și s-a impus în noua concepție despre partitura-primat al operei muzicale. Cu toate riscurile de rigoare. Era (anii ´50-´70) o perioadă de tatonări, realizări, eșecuri, toate la un loc.

Un eveniment substanțial în ce privește limbajul muzical a însemnat în perioada respectivă recuperarea *rezonanței naturale*. Raportarea, existențială, aș zice, la un *ce* fix, un punct de origine față de care tot universul să dea seama, a fost încă

https://biblioteca-digitala.ro

de pe vremea lui Arhimede un criteriu absolut de judecată. Cântarea antifonică în muzică, constituită în *isoane*, a corespuns direct acestei nevoi existențiale de raportare a ființei la un *Centru*, matrice a oricărui univers de limbaj generat, a cărui structură (modală) era constituită conform unor principii asumate de ordine. Practica recuperatorie a *rezonanței naturale* s-a afirmat în ceea ce va urma ca o tendință importantă în creația muzicală. Printre compozitorii români care au dezvoltat cei dintâi această tehnică au fost tot Corneliu Cezar și Octavian Nemescu, concomitent și independent de ceea ce în Europa se petrecea la acea oră (*Stimmung* de K. Stockhausen, de exemplu). S-a încercat (teoretic vorbind) o *simulare* a *Naturalului* prin *Cultural* – ca să folosim un anume „jargon" încă foarte în uz. Adică o repunere în limbaj artistic a ceea ce fenomenul natural-acustic produce prin funcționarea sa în cadrul parametrilor sunetului și a „armoniei" – fizice, psiho-acustice (adică, celeste, cosmice, universale etc.) pe care o configurează. Această reacție, i-aș zice, fundamentală față de incapacitatea gândirii seriale de a conferi limbajului sonor o ordine culturală (centrată) fixă (*quantum firmum* – după expresia lui Boulez) revelatoare percepției muzicale „însetate" după *permanență* și relație cu ceva *fix*, perceptibil la nivel *sensibil*, concret și care să se constituie în fond aperceptiv comun, „cultural acceptat", precum centrarea de tip tono-modal a scării celor 12 sunete. Din acest punct de vedere ipoteza serialismului dodecafonic s-a dovedit utopica și neproductivă, violând mecanisme interne ale percepției muzicale, care acționează conform unor legi *a priori* de ordin piho-acustic (încă un exemplu de limită a acțiunii culturale în domeniul „legilor naturale"). Evident, logica gândirii seriale s-a mai „cârpit", până a fi abandonată complet în producția de partitură a acestei perioade, cu tronsonarea seriilor dodecafonice în moduri complementare (asemenea sau nu) și prin alte criterii care, toate la un loc, și-au dovedit mai mult sau mai puțin incapacitatea.

Un reviriment al acestei situații, după cum am arătat, s-a produs prin apariția „aleatorismului" și prin recuperarea rezonanței naturale, care au schimbat fundamental orizontul

https://biblioteca-digitala.ro

unei practici muzicale fără speranță, mai ales în contextul unei supraproducții de partitură muzicală (în germană i se spune *Papiermusik* – muzică de hârtie), lipsită de interioritate (geniu, talent, intuiție creatoare). Cazul lui Webern, întrupare *clasică* a gândirii dodecafonice-seriale, rămâne singular în tot ceea ce această tehnică componistică a generat: singular prin încărcătura psihică, concretă, a fiecărui *gest* (sonor) notat în partitură și trecut prin filtrul componistic al autorului; încărcat de trăire și sens . Adică un *ce* care privește direct expresia muzicală și care apare ca o *grilă interpretativă* (formativă) creatoare, conform cu rigorile compoziției muzicale (vezi *Variațiuni pentru pian* op. 12) cărora le dă viață și le împlinește *rostul*.

Anii ´60 au fost extrem de productivi în muzica românească a acestei generații de compozitori în ce privește spectacolul muzical și, mai ales, *Teatrul instrumental*. Va apărea sub diverse forme la diferiți autori. Se leagă esențialmente de ceea ce am pomenit mai sus cu privire la *improvizație*, altfel zis de interpretarea creativă lărgită a unor texte muzicale, asupra căreia voi reveni. Privește, esențialmente, o nouă *cultură*, legată de o practică muzicală neconvențională (deși cu origini clare în muzica de pretutindeni), urmând a se dezvolta și a-și avea corifeii ei în panorama Muzicii Noi.

Ceea ce aș putea remarca de obicei (cu unele excepții) în generația la care mă refer, este și o anume versatilitate a abordării operei lor muzicale. A fost o generație prezentă și *practicantă* a mai tot ceea ce apărea în prezentul *activ* al dezvoltării acestei arte. A fost menținută o permanentă „stare de veghe” asupra a tot ceea ce apărea *nou* în producția mondială, mijloacele de informare fiind oricum mai lesne de obținut în această perioadă de după anii ´60, care a marcat o oarecare deschidere față de contextul internațional cultural. Contactele cu centre importante de muzică nouă din Europa: Darmstadt, Paris, Varșovia și mai ales posibilitatea de a cunoaște modul în care mediul electronic era integrat în compoziția muzicală în centre din țările menționate, în Olanda, Suedia, Italia și SUA au deschis multe căi muzicii noi din

https://biblioteca-digitala.ro

România. Și emigrației, totodată. O serie de tineri din această perioadă, în parte neintegrați în structurile oficiale, în parte oponenți declarați ai practicilor discriminatorii, de tip *mafiot*, care dominau în instituțiile muzicale de toate felurile (cu precădere Uniunea Compozitorilor) au ales calea exilului, cu orice preț, aș zice. Fiecare și-a găsit un rost pe unde s-a dus. Horațiu Rădulescu, Costin Miereanu, Gheorghe Costinescu, Eugen Wendel, Mihai Mitrea Celarianu, Dinu Ghezzo – sunt câțiva dintre cei plecați în anii ´60-´70 și sporadic vizitatori în România după Revoluție. O generație destul de risipită, dacă stau să mă gândesc, unii dispăruți prematur, alții în lume, alții mai știu eu ce …

Se detașează întru totul concludent această generație de compozitori prin interesul *novator* suscitat de unele lucrări de bază, care au extins fără precedent aria aparițiilor de vârf din cultura noastră muzicală. Repet: nu intenționez să consemnez *tot* ceea ce a apărut în muzica noastră în această perioadă, nume și lucrări, deoarece mă refer strict, după propriile mele criterii, doar la o anumită orientare din producția muzicală românească afirmată în anii respectivi. Sunt conștient că mai există și alte realizări care merită a fi evidențiate; o vor face alții, cu siguranță (lucru de dorit).

Corneliu Cezar, citat mai înainte, în plin serialism și modalism cromatic apare la un moment dat, brusc, cu o muzică de bandă și cu o grupă redusă de interpreți ce-și desfășoară prestația pe sunetele rezonanței naturale. La care se adaugă o înscenare minimă, autorul purtând lent într-o deplasare spre public un gong, instrument decorativ la care nici nu cânta. Lucrarea, intitulata AUM sau TAAROA (un zeu polinezian) – dacă țin bine minte – punea în circulație anumite elemente din Extremul Orient, lucru des întâlnit în muzica „de avangardă” a perioadei respective, care își caută surse ancestrale de inspirație pretutindeni în lume și cât mai departe de spațiul cultural european. În orice caz, urma să se afirme în Noua Muzică din România o direcție *inițiatică* cu derivații cosmogonice, astrologice, domeniu în care autorul devenise un expert bine-cunoscut. Această deschidere, esențială, urma să fie consecvent abordată și în creația lui **Octavian Nemescu**, a

https://biblioteca-digitala.ro

cărui substanțială operă a însemnat în fiecare moment și nouă apariție o profundă meditație asupra zonelor transcendente ale gestului (muzical), crescută pe o ideologie spiritualizant-universalizantă (în care nu prea știu nici azi unde își are loc umilința religioasă….). Octavian Nemescu produce lucrări peste lucrări, folosește mediul electronic în cele mai multe dintre ele și urmărește, realizând ca nimeni altul, din îngemănarea sursei electronice cu scurte efemeride de tot felul, o anumită *reificare* a sunetului, unică, de fapt, în Noua Muzică românească. Își propune (într-o anumită perioadă) realizarea de partitură muzicală în care folosește în afara semnului grafic obiecte de tot felul, cochilii de melci, frunze etc. și își dorește o televiziune care să producă nu numai imagini și sunet, ci și mirosuri și elemente tactile… Alteori muzica sa trebuie „oficiată" la anumite ore din zi și din noapte, în natură, pe malul unui lac, etc. … Această îngemănare inepuizabilă în creația lui O. N. între sunet și … (orice altceva) constituie o lume poetico - inițiatică de acuzată originalitate, o intuiție și o energie creatoare inepuizabilă: la fel, de fiecare dată *altfel* (autorul nici măcar pe sine nu se poate reitera!...). Dacă în cele din urmă Corneliu Cezar a „eșuat" în evoluția sa într-un anume bigotism (de cea mai nobilă sursă creștină), renunțând programatic la orice inițiere *alogenă,* Octavian Nemescu își continuă tot sub zodia lui „trans" cu un fanatism demn de sine, forarea în lumea lumilor de dincolo, de dincoace… Adică a propriei sale lumi.

Corneliu Dan Georgescu, după o îndelungată „ședere" la Institutul de Etnografie și Folclor, timp în care a produs un ciclu întreg de JOCURI (vezi eventual și Johan Huizinga!) folosind tehnici structuraliste și *esențe* (surse) folclorice, s-a afirmat, plenar, aș zice, în ceea ce s-a intitulat mai apoi *muzica arhetipală*, de un tip foarte personalizat în creația sa: cel *minimal-repetitiv*. Este vorba despre o evoluție logică, după părerea mea, de la studiul "oficializat" pe statul de plată al Institutului privind genurile folclorice, la arhetipul corespondent ce poate fi accesat numai prin decantări succesive. Spre deosebire de minimalismul și repetitivismul de sorginte americană, un fel de „muzică pentru imbecili (!)" (cărora trebuie să le tot repeți la nesfârșit mai știu eu ce ca să priceapă și care

https://biblioteca-digitala.ro

în esență reprezintă o neavenită falsificare a unui ipotetic *ritual inițiatic* în contexte improprii), muzica lui C. D. G. se remarcă *mai ales* printr-o consistență interioară greu de definit, dar total concludentă, care conferă „ritualului" astfel proclamat o marcă inconfundabilă de spiritualitate și verosimilitate. Accesul compozitorului spre căutatele arhetipuri pare real și timpul muzical creat ca atare este calea cea dreaptă.

Din aceeași lume transilvană a culturii țărănești, revigorată de prezența lui Bartók mai ales și altoită pe zona Bucureștilor, vin și doi tineri (pe atunci) compozitori: **Liviu Glodeanu** și **Mihai Moldovan**, două talente de excepție, formate inițial în școala clujeană a profesorului Sigismund Toduță și apoi în Conservatorul din Capitală. Ambii prea curând dispăruți din această lume, lăsând în urma lor o operă închegată, personală și reprezentativă și regretul întreruperii premature a destinului lor creator. Prezența lor în contextul Muzicii Noi din România repune *viguros* problema stilului și a spiritualității românești ancestrale într-o lumină nouă, intens personalizată, care transgresează prin sens și mijloace, stilistic vorbind, producția muzicală de aceeași sorginte apărută în Europa odată cu clasicii muzicii secolului XX (Bartók, Stravinski, de Falla, Enescu, Janacek, Szymanovski și alții). Este vorba despre o *reinventare* a tradiției (surselor) folclorice care le plasează opera la un alt nivel de ființare, atât la nivel stilistic cât și, mai ales, *metamuzical*. Voit sau nu, întreaga experiență a gândirii și practicii muzicale instituită în lumea artistică după 1950 – voit, structurat sau implicit, pe alte canale ale impulsurilor esențiale formative cultural – folclorismul abordat și pus în funcție în creația acestor doi compozitori *înseamnă* altceva și est apt a fi judecat la alt *Nivel de Realitate*. Poate muzicologia se va îndeletnici cândva și cu această treabă spre a-și împrospăta și depăși metodele de analiză în uz (încă). Este clar că apariția în muzica românească a acestor doi autori, **Glodeanu**, un tip remarcabil de *homo faber*, dotat cu o tehnică impecabilă de lucru, **Moldovan,** creator al unui *sunet* inconfundabil și al unor imprevizibile idei (punctuale): *Vitralii, Tulnice, Scoarțe, Spații și timpuri mioritice, Cantemiriana* etc. etc. constituie un pol consistent și rezistent în tradiția Noii

https://biblioteca-digitala.ro

Muzici din România prin noutatea și originalitatea creației lor în acest context, i-aș zice, moment de seamă din istoria noastră culturală.

Într-o oarecare măsură, **George Draga** s-ar putea alătura acestui grup ardelean dăruit, prin câteva dintre lucrările sale. A scris puțin și, din păcate, sporadic. Ceea ce rezistă fără echivoc din creația sa sunt titluri precum *Heterofonii* pentru formație camerală (care se distinge printr-o *inedită* abordare, înveșmântată aparte și strict detașabilă de alte cicluri de lucrări asemenea din Noua Muzică românească și prin *calitatea* de neregăsit altcumva *a sunetului*); de asemenea și prin ciudate încercări pentru *Cvartet de coarde*, aforistice în sens webernian, apariții de rară prezență în muzica românească post-belică, suscitând un interes aparte.

Lucian Mețianu se distinge în această generație de compozitori printr-o pregătire specială tehnologică, beneficiind de studii politehnice universitare de câțiva ani (ca și Ștefan Niculescu) și, mai târziu, de un stagiu la Köln, unde a lucrat în studio-urile de muzică electronică sub îndrumarea cea mai autorizată la acea vreme (anii ´70). Creația sa muzicală se caracterizează printr-o rigoare extremă, fiind integral acoperită sub aspect logico-structural în cele mai importante zone ale formării discursului muzical. Era partizanul declarat al teoriei că „tot ceea ce este impecabil logic structurat *trebuie* să sune *bine*". Pe atunci și eu împărtășeam această idee (anii ´60-´70), care a impus în cultura noastră muzicală un *total* respect pentru ordine și rigoare. (Mai târziu am observat că mai trebuie și multe altele, mai greu de definit și de cuprins într-o expunere de principii oricât de incitantă: vezi cazul *Xenakis*!, pe care nu-l mai comentez aici și acum). Printre lucrările de bază ale lui Mețianu se află o muzică electronică (al cărei titlu nu mi-l mai amintesc) care a devenit o lucrare clasică în producția românească de la acea vreme (când și Aurel Stroe produsese o bandă denumită *Grădina structurilor*, bazată pe rezonanța naturală impecabil calculată la computer). Lucrarea lui Mețianu, realizată la Köln, a creat un impuls benefic în muzica românească a acestei generații, la care s-au încercat, cu notabile realizări mai apoi și **Liviu Dandara** – un caz cu totul aparte în Noua Muzică

https://biblioteca-digitala.ro

Românească – și **Sorin Vulcu** (despre care voi mai vorbi). Oricum, mediul electronic începe să devină din ce în ce mai important în creația „modernist-radicală" a acestei perioade a anilor ´70, pe care fiecare compozitor l-a abordat conform poeticii sale. La Mețianu acest mediu impersonal, fabricat, *cânta*! Nici acum nu mi-am explicat *de ce* și *unde* are loc miracolul… Câteva din lucrările sale au reprezentat realizări de excepție : *Echo, Ergodica*, *Cvartetul de coarde nr. 1.* Sunt lucrări care îmbina în mod fericit toate rigorile de concepție cu expresia artistică: *sunetul* devenit obiect de contemplație…. Îmi amintesc că odată la Radio am inițiat în această perioadă o discuție cu marele matematician **Grigore Moisil** despre muzică și matematică, în care eram angrenați Mețianu, Wendel și cu mine, trei compozitori care își puneau probleme oarecum similare privind joncțiunea dintre domeniile muzică și matematică. Academicianul Grigore Moisil era un participant de rară distincție la ciclul de *Concerte-dezbatere*, inițiat la Radio, privind muzica românească de dată recentă, unde intervenea de fiecare dată în urma audițiilor cu unele remarci și cugetări de înaltă probitate culturală. A fost o discuție extrem de importantă și interesantă sub toate aspectele, care, înregistrată fiind, ar fi putut să devină un punct de reper în istoria gândirii despre muzica nouă. Numai că banda respectivă s-a pierdut imediat după sfârșitul întâlnirii noastre. Voit sau din tembelism? Nici până azi nu am rezolvat această „ecuație" …

Am lăsat la sfârșitul acestei prezentări a generației anilor ´60 trei nume și anume: **Nicolae Brânduș** (la persoana a III-a), **Sorin Vulcu** și **Ulpiu Vlad**. Din anumite puncte de vedere, concepțiile lor artistice se leagă și vom vedea cum. Esențialmente, lucrările acestor compozitori scot în evidență o întreagă ideologie a *formei deschise* și, parțial, a *teatrului instrumental*.

Forma deschisă la **Nicolae Brânduș** se leagă de structurarea logico-simbolică a *improvizației* în muzică, la **Sorin Vulcu** de teatralizarea *gestului* muzical și la **Ulpiu Vlad** de instituirea unei metode de ***compoziție*** generatoare de *n* lucrări muzicale corespunzătoare unui primat ferm definit în structura fundamentală. Este vorba la toți acești compozitori despre o

https://biblioteca-digitala.ro

acțiune formativă ce se petrece la un nivel superior limbajului-obiect, în zona altor impulsuri fundamentale generatoare de fapt artistic. O redefinire a limbajului muzical ca sinteză de surse eterogene active într-un spațiu de joc polidimensional conform *voinței* creatoare aplicată în toate resorturile formative.

Nicolae Brânduș *experimentează* cam tot ce a apărut în muzica acestei perioade de după anii ´50. Versatilitate stilistică (după cum o consideră unii) sau *indiferență* față de orice ideologie legată de configurarea *partiturii muzicale*? De la acest nivel încolo – (neutru) – se pune, în concepția autorului, problema *creativității* și a *stilului*: sunt lucruri care ar trebui bine judecate. Metoda de întocmire a unui text muzical privește aspectul de suprafață al operei muzicale. Aceasta se constituie *esențialmente altfel* ca fapt de cultură și anume implicând *persoana* (personalitatea) conform altor resorturi creatoare de adâncime. Dar de obicei analiza muzicală se cam oprește la nivelul textului și are de a face mai ales cu taxinomii și strategii formative, după care urmează o „literatură" valorizantă de tot felul. Incontestabil, analiza de text muzical poate dezvălui ordini interesante de alcătuire a elementelor asumate de limbaj, uneori cu mult dincolo de intențiile declarate sau nu explicit de compozitor. Este o îndeletnicire oricum fructuoasă a muzicologiei, cu deschideri permanent actuale în ce privește un anume rol explicativ al privirii critice. (Câți autori nu au făcut „proză" fără să știe, ne întrebăm, precum personajul lui Molière?...)

Nicolae Brânduș și-a început activitatea componistică coroborând surse folclorice, tehnici dodecafonice-seriale, moduri complementare asemenea; ulterior studiază problema *libertății* în muzică sub aspectul formativ (structuri stocastice) și performativ-interpretativ (*Valențe, Grade și Puteri libere* – ciclul *PHTORA*). *Teatrul instrumental* pe care îl abordează în aceeași ordine de idei reprezintă o sinteză a tuturor acestor preocupări care pun problema realizării unui **spectacol** în care toate sursele informaționale să fie riguros integrate conform unei structuri muzicale *unice*. O infuzie a structurii sonore în tot ceea ce se manifestă ca mișcare, sunet, lumină, trăire etc. în desfășurarea acestei *acțiuni*. Lucrarea sa *Infrarealism*, teatru

https://biblioteca-digitala.ro

instrumental pe textul poetului Ion Barbu, este cea mai concludentă în acest sens. În parte și în muzica sa de operă (trei titluri) aplică în mod similar aceste principii. N.B. a lucrat în domeniul muzicii electronice și asistate de computer în țară și în străinătate, realizând diferite proiecte printre care o infrastructură sonoră temperată în care se stabilește o relație biunivocă între frecvența (sonoră) și pulsația (ritmică). Aceasta concepție a fost aplicată în mod variat în diferite lucrări camerale, simfonice, vocal-instrumentale.

Sorin Vulcu apare în contextul generației sale ca un talent muzical ieșit din comun, capabil a scoate *sunet* (muzică) și a crea *spectacol* din orice în modul cel mai firesc. Era dăruit cu o extraordinară capacitate de comunicare și dispunea de un rezervor inepuizabil de idei și intenții artistice. Din păcate, majoritatea i-au rămas în proiect, viața fiindu-i împotrivă, ca și sănătatea. A lucrat în domeniul muzicii electronice, a scris lucrări de tot felul, printre care o capodoperă: *Epica Magna – „pleonasme pentru trombon solo"*, pe versurile lui Nichita Stănescu. Este vorba despre o înscenare pseudo-teatrală cu regie, mișcare scenică, elemente de scenografie, toate, la vremea apariției, coordonate de regizorul Octavian Greavu și atașate prestației unui mare artist, devenit dirijor și compozitor mai apoi, Alexandru Graur. Sorin Vulcu urma să termine încă două lucrări de teatru instrumental, de la care au mai rămas (daca mai există) doar ceva schițe… Ultima sa creație, *Micrologus pentru Archaeus,* rămâne una dintre cele mai valoroase piese dedicate acestei formații, de larg răsunet în viața noastră muzicală.

Aș mai adăuga și faptul ca S.V. era o prezență de neînlocuit prin umorul și trăsăturile sale de spirit ce-l caracterizau. Odată, la Darmstadt, în urma vizionării unei „producții" a unui american (Christian Wolf, daca îmi aduc bine aminte), care apărea ca un fel de joc de pocker cu 4 protagoniști care mai trăgeau din când în când și în masa cu pumnul etc.… (era „Grădina lui Dumnezeu" la vremea aceea pe la Cursurile de Vară! - și toți erau unul mai „avangardist" ca altul) Sorin Vulcu comentează: „Probabil că ăsta a învățat compoziția cu Neckermann!)… Tot stau și acum și mă gândesc,

https://biblioteca-digitala.ro

iară și iară: unde este prin acest context *Avangarda Muzicală Românească?* Ce e aia și „ce vrea ei”? Ce *mai* e aia? Cat de *serios* glumea Sorin Vulcu?... Ce a mai rămas din lumea aceea (a noastră, a tuturor…)? Vorba francezilor care erau trimiși să-și apere țara de nemți în primul Război Mondial și care scriau pe trenuri: „Pour quoi et pour qui?”

Ulpiu Vlad, cel mai tânăr din generația la care mă refer, este fără îndoială o apariție de vârf. A avut încă din prima tinerețe o *iluminare* căreia i-a dat titlul *Mozaic*, care este ca una dintre lucrările cele mai semnificative din muzica românească care dezvoltă logica *operei continue* urmând a se împlini indefinit în timp conform datelor cuprinse în nucleul generativ al acesteia (vezi N. Chomsky). Este vorba despre instituirea a ceea ce în teoria gramaticilor generative se referă la structura profundă a unui fenomen de limbaj. Ca atare, autorul evită capcanele improvizației libere (sau mai mult sau mai puțin „controlate”) și își promulgă opera pe un teren ferm, lipsit de ambiguitate, în deplinătatea deschiderilor stilistice personale, U.V. urmărește în cicluri idei poetice de aleasă factură, care confirmă rezistența structurală a unei metode capabile să producă muzică fără sfârșit, liber, prin procedee și permutări complexe. *Mozaicul* lui Ulpiu Vlad nu este o ***clasă*** ci, mai degrabă, o ***școală de compoziție***. Iar interesul artistic al muzicii sale transpare – precum întotdeauna și în același fel – din consistența personală artistică a autorului care manipulează datele așa, și nu altfel. Nimic nou sub soare sub acest aspect.

***

Apropiindu-ne de sfârșitul studiului, este cazul să ne lămurim și să răspundem – pe cât putem – chestiunilor pe care le-am străbătut de la un cap la altul al celor spuse. Întrebarea de fond este în ce măsură criteriul axiologic poate interveni sau nu în discuția noastră privind Avangarda Muzicala. Adică problema *valorii* cultural-artistice.

Dacă ne-am pune problema din punctul de vedere strict sociologic, cel al contestației abisale și al negației totale a formelor încetățenite ca răspuns la o situație revoluționară în

https://biblioteca-digitala.ro

societatea respectivă, cu scop sau, cel puțin, reflex declarat militant, așa ceva **nu** s-a petrecut în România post-belică. Exclud evident, total „arta" comunistă oficială care la noi a fost de import, impusă și fără nicio acoperire în realitatea românească. Rezistența față de ocupația sovietică s-a manifestat în cultură *prin* cultură. Aici s-au format și s-au adâncit, în contact cu lumea mare toate elementele noi, inovative și contestatare menite a fora în zone încă nedeclarate ale comunicării artistice după idei, metode, concepții de toate felurile, *altele* decât cele în uz. O căutare febrilă, explozivă în tot ce ținea de expresia artistică și de însăși funcția artei în lumea largă a creativității, uneori din *neant*.

În România, ca și pretutindeni în lume, s-a creat în perioada la care mă refer *Muzică Nouă*. Nouă nu în sensul larg al cuvântului, ci restrictiv: *muzică non-convențională.* Din acest punct de vedere s-ar exclude cam tot ceea ce se reclamă *stilistic* de la particule precum **neo** sau **ism**. Mai ales sub acest aspect s-a pus problema *noului* în muzica românească a acestei perioade, într-un mod destul de programatic, care la o analiză mai subtilă nu rezistă în totalitate. Filonul adânc cultural al creativității existent în demersul uman a demonstrat și în perioada post-modernă, recuperatoare de tradiție, afirmarea noutății, altfel și la alt nivel. S-a produs în România în perioada la care ne-am referit *Muzică Experimentală.* Și astfel, îngustând domeniul de referință al creației muzicale românești până la acest punct, ne vom putea referi mai exact la ceea ce capacitatea compozitorilor din România a produs sub titlul de „avangardă" în mișcarea muzicală a acestei perioade în România și aiurea.

Mai ales a fost suprasolicitată „starea de veghe": o poziție întru totul activă în contextul general creator, care determina imediat o reacție *critică* în același sens: *noutate*, adică *creativitate* + *idee* (originală), care instituiau o dublă raportare permanentă în producția muzicală; o fugă *existențială* de „repetiție lărgită"… De unde și o permanentă tensiune a spiritului novator aplicat în zone din ce în ce mai adânci ale faptului artistic: o aplicație a voinței (culturale) de stil cu indice maxim (după puteri) de *originalitate* (cu orice preț). Acoperirea

https://biblioteca-digitala.ro

logică, estetică, culturală, spirituală a fiecărui *gest* artistic era preconizată întotdeauna – chiar dacă nu întotdeauna confirmată – și, poate, în Noua Muzică Experimentală românească a perioadei respective, un oarece indice de ***bun simț*,** care în lume era adesea inexistent, se manifesta în cele mai neconvenționale apariții. (În treacăt fiind zis, nimeni nu s-a manifestat „neconvențional" în perioada post-stalinistă în concerte de deschideri de Festival de Muzică Nouă cu imnuri dedicate acestuia; ar mai fi trebuit o revoluție anti-comunistă în România, pentru așa ceva…). În perioada anilor la care mă refer, tot ceea ce reprezenta revoltă și protest intelectual, non conformism în spectacol, trebuia bine escamotat față de cenzura politică: era încă o grilă de trecut. O fi fost bine? O fi fost rău? Poate nu chiar așa de rău, dacă ar fi fost vorba de a ne lipsi prin decizie politică de toate fleacurile prostești cu care eram adesea împroșcați pe la majoritatea Festivalurilor de Muzică Nouă din lume și care ne iroseau în mod neavenit timpul cultural. „Găselnițe" de doi bani (pe care le pricepeau până și culturnicii de partid) prezentate prin străinătăți ca „inovații" și „avangardă": (mi-aș permite, cu voia dvs., sintagma *sanchi*...). Poate am fost obligați a inova doar și strict în acea zonă de profunzime a artei noastre unde accesul politic nu prea avea spor… Sau, atât ne-o fi dus capul.

Au fost și experiențe nefaste cu cenzura de partid. Pregătisem cam prin anii ´80 un spectacol multi-media și de Teatru instrumental, cu lucrări de C. Cezar, O. Nemescu, N. Brânduș, S. Vulcu și Costin Cazaban (îl intitulasem *InstrumenThalia*) la care se lucrase câteva luni. La intervenția tovarășilor de la CCES (Consiliul Culturii și Educației Socialiste), producția a fost sistată înainte de premieră. Nu voi veni cu alte precizări. Opera Română devenise fieful câtorva producători de subiecte de istorie scrise aproape la indigo și de însăilări cu substrat politic care au bântuit decenii la rând spectacolul de operă românească. De unde și „apetența" publicului pentru creația autohtonă… Probabil că prin spectacolul la care mă refer se pregătea un *șoc* care, în contextul respectiv, era total de evitat: asta mai lipsea când lipsea lumina, căldura, magazinele erau goale și populația trăia

https://biblioteca-digitala.ro

așa cum putea, supraviețuind… S-au produs și *șocuri* în lumea noastră muzicală în această perioadă. Fiecare fiind confirmat de opțiuni estetice consistente, concludente sub aspect intelectual și artistic, gratuitatea și întâmplarea însele fiind acoperite de o logică internă impecabilă. Ne-am ferit cât am putut de prostie și impostură prin probitatea actului cultural îndeplinit: cu orice preț și mai ales cu prețul *răbdării.*

Daca Muzica Nouă românească a avut o șansă în perioada acestor trei decenii la care m-am referit ea s-a datorat, fără îndoială, unor interpreți și formații artistice de cel mai înalt nivel, unor dirijori și soliști de prestigiu, muzicologi și critici muzicali pe care nu-i mai menționez, spre a nu omite pe nimeni. *Radiodifuziunea Română* în anii ´70, când redacțiile și formațiile muzicale activau sub oblăduirea unor muzicieni de seamă (Vasile Donose, Doru Popovici, Mihai Moldovan, pretutindeni la Radio și TV- Iosif Sava ! și câți alții), s-a afirmat în viața noastră muzicală ca principalul promotor al noilor apariții din muzica tuturor generațiilor de creatori și interpreți. *Șocuri* s-au produs în concertele-dezbatere de la Radio, cea mai benefică inițiativă de promovare în viața culturală a creației muzicale contemporane românești, când la aceste evenimente au fost invitați academicieni și oameni de cultură din toate domeniile (printre care Grigore Moisil, Solomon Marcus, Edmond Nicolau, scriitori precum Mircea Horia Simionescu și câți alții!...). Cu toții, participanți activi la judecarea fenomenului Muzicii Noi din România. Ne putem imagina la ce nivel se duceau aceste discuții! A fost, poate, o perioadă unică în istoria culturală a ultimelor decenii (vreo cinci), în care muzica devenise o problemă de egală însemnătate în conștiința publicului intelectual provenit din toate mediile artistice și științifice. (Lucru care astăzi s-a dizolvat până la nivel de „manele” uneori…). S-a beneficiat la vremea aceea în Radio și Televiziune de o conducere în egală măsură luminată și abilă.

Dacă ar fi să ne punem problema unor deschideri esențiale, care în contextul general să fi fost recunoscute pe plan internațional, din opiniile exprimate de muzicieni, muzicologi și critici muzicali străini ar rezulta că *originalitatea* „avangardei muzicale românești” s-ar putea întemeia pe filonul

https://biblioteca-digitala.ro

folcloric și bizantin, surse inepuizabile de cultură și spiritualitate. Totuși, o opinie în vigoare afirmă că producția de avangardă **nu**-si pune problema valorii sau a perenității, ci a *sensului* negativ, demolator, nihilist etc. Adică și kitsch-ul și „anti-arta" intră în acest context. Vă las pe dvs. să comentați. Poate tot ceea ce v-am spus se referea la cu totul altceva, și anume la o *avangardă* a spiritului creator, **re**-formator în cultură după criterii esențiale ale *rostului* și *sensului* efortului civilizator uman. Iar concluzia tuturor celor spuse ar putea suna cam așa: Nu! În România nu a existat o Avangardă Muzicală! Față de centrele de îndelungată tradiție culturală muzicală din Europa și din lume, în România s-a dezvoltat o cultură muzicală **complementară**. Nu voi folosi niciodată termenul, uneori în uz, de *„cultură periferică"* (cu vagi subimplicații axiologice), deoarece raportul dintre **central** și **periferic** în cultură nu privește nici locul și nici populația, ci se raportează nemijlocit la *Absolut* și la *Infinit*. Este vorba despre o practică muzicală de aici și pretutindeni cu vârfuri și eșecuri, ca pretutindeni. Iar dacă în peisajul muzical contemporan s-a impus și s-a definit o idee românească, rămâne de văzut. Au fost în această perioadă câteva ieșiri punctuale în lume, nesusținute nicicum de politica oficială, lăsate la voia întâmplării… La Darmstadt, la Varșovia, în Franța, în Germania, prin Țările nordice și mai știu eu pe unde. Cu succese bine meritate. Dar nimeni nu-și pune, nici acum ca și atunci, problema maldărului de partitură muzicală, de inteligență și talent abandonate prin depozite și biblioteci și supuse degradării fizice fără nicio șansă de a fi valorificate după o selecție antologică.

În concluzie, daca în România nu a existat – în sensul restrâns, limitativ de mai sus – o Muzică de Avangardă, atunci ce s-a creat în perioada anilor 1950-1980 în România de către cele două generații de compozitori la care m-am referit? *Muzică Nouă*, evident. *Experimentală*, evident. *Neconvențională*, evident. Adică:

--------- *muzică modal-cromatică, structurală, serială și post-serială, aleatorică (stocastică și improvizatorică), arhetipală (minimală, repetitivă), intuitivă, spectrală, electronică, asistată de computer, teatru instrumental, spectacol multi-*

https://biblioteca-digitala.ro

media, operă deschisă, metamuzică, muzică-gest, muzică-memorie, muzică imaginară ----------Și?

Ceea ce apare mai ales interesant în creația muzicală a acestei perioade, este zona de adâncime a plasării *negației,* operantă în structura formativă a limbajului muzical nou întocmit. I s-ar putea spune, fațeta **re**-configurativă a contestării abisale proclamată de mișcările de avangardă dintotdeauna: o refacere din demolare dusă până la *nimic.* S-a urmărit închegarea unei *metode* în acest sens (adică opusul „lăutăriei") o conștientizare *logică* a virtualităților creative ale *negației* și totodată o repunere în act a unor straturi semnificative active în procesul formării discursului muzical, implicate global în procesul *rostirii.* Explicit sau nu, s-a manifestat în timpul acelei mișcări de avangardă din România și o celebră sintagmă a lui Jonathan Swift, care s-ar traduce astfel: „Dacă apare pe lume un geniu adevărat, îl vei recunoaște sigur după acest semn: toți imbecilii se vor uni într-o conjurație împotriva lui". E bine să luăm aminte și la astfel de avizări: nu am dus lipsă nici de genii și nici de imbecili în lumea noastră.

Dar asta e o altă poveste.

https://biblioteca-digitala.ro

Genurile muzicii şi "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (II)

Oleg Garaz

1. Genurile muzicale între ontologic şi taxinomic. Clasicismul beethovenian ca referent al normei standardizate

Abordarea sistematică a genurilor muzicale presupune clarificarea a cel puţin două momente problematice importante:

(a) ce este, în esenţă, genul muzical ca idee şi fenomen, aici fiind vorba despre o identificare generică de ordin ontologic şi

(b) cum ar putea fi formulate criteriile de identificare ale unor tipologii de bază, aici problematica fiind orientată mai degrabă înspre o posibilă taxinomie a modelelor de practicare socială a artei muzicale?

Ambele aserţiuni, (a) şi (b), pot fi articulate doar cu o anumită aproximare, determinată, mai întâi de toate, de alegerea perioadei istorice în care atât statutul ontologic, cât şi tipologiile genurilor muzicale ar fi fost formulate în imaginea unor calităţi standardizate. În acelaşi timp, este vorba şi despre un ansamblu de sensuri privind genurile muzicale care ne-ar fi familiare şi în virtutea educaţiei (muzicale) primite, cu toată structura normativ-taxinomică aferentă.

Situând discursul nostru în câmpul *artei componistice profesionale de tradiţie europeană*, această perioadă ar putea fi, cu cea mai mare verosimilitate, doar *clasicismul vienez*, mai ales în ceea ce priveşte voinţa de standardizare, de reducere logică-raţională la esenţial şi universal deopotrivă. Tot astfel, putem aminti aici ideea "beethovenocentrismului" culturii muzicale europene, enunţată de către muzicologul rus Ivan

https://biblioteca-digitala.ro

Sollertinski[1], care dincolo de orice comentarii şi polemici, îşi validează autenticitatea prin simplul fapt ca muzica lui Ludwig van Beethoven reprezintă un prim moment de reper în formularea imaginaţiei şi sensibilităţii moderne[2].

Cu alte cuvinte, Beethoven ne-a inventat întreg imaginarul, identitatea, precum şi modul de a auzi, a asculta şi

---

[1] Ivan Sollertinski, *Исторические типы симфонической драматургии* [Tipuri istorice ale dramaturgiei simfonice], în: *Исторические этюды* [Studii istorice], Editura muzicală de stat, Leningrad, 1963 (pentru ediţia a II-a), pp. 335-346. Atitudinea lui Sollertinski faţă de ideea "beethovenocentristă" este una critică în sensul în care prezentarea gândirii muzicale beethoveniene drept o *cumpănă* şi în egală măsură un *epicentru*, determină o nedorită distorsiune a istoriei muzicii: "Toţi compozitorii-instrumentalişti erau văzuţi fie ca «precursori», în creaţia cărora erau prezenţi embrionii viitorului simfonism beethovenian, fie ca şi continuatori, epigoni, distrugători ai tradiţiei beethovene - ceva în genul diadohilor, care au împărţit imperiul lui Alexandru Macedon şi care nu au reuşit să evite descompunerea lui rapidă" (pag. 336). În acest studiu, Sollertinski îi numeşte şi citează pe promotorii acestui "beethovenocentrism": Giannotto Bastianelli (1883-1927) cu textul *La crisi musicale europea* (editor D. Pagnini, Pistoia, 1912), Romain Rolland şi scrierile lui despre Beethoven şi Paul Bekker cu monografia intitulată *Die Simfonie von Beethoven bis Mahler* [*Simfonia de la Beethoven la Mahler*] (Editura Schuster & Loeffler, Berlin, 1918) (tradusă în rusă în 1926).

[2] Harold Bloom, *Canonul occidental*, Editura Univers, Bucureşti, 1998 (prima ediţie), precum şi Grup Editorial Art, Bucureşti, 2007 (pentru ediţia a II-a). În această monografie, universitarul american enunţă ideea precum Shakespeare ne-a inventat pe noi toţi, iar prin extrapolare înspre domeniul activităţilor muzicale, putem afirma că Beethoven ne-a inventat pe noi toţi, cu atât mai mult că aceste două nume se întrepătrund în textul lui Ivan Sollertinski: "... simfonismul beethovenian decurge nu din principiul monologului, ci din acel al dialogului, din principiul multiplicităţii conştiinţelor, a multitudinii ideilor şi voinţelor antagoniste, din afirmarea - în opoziţie cu principiul monologal - principiului "eului străin". [...] Un asemenea tip de simfonism eu îl voi numi, convenţional, simfonism s h a k e s p e a r i z a n t." (Sollertinski, *Op. cit.*, pag. 338).

https://biblioteca-digitala.ro

a înţelege muzica. Logica ideaţiei filosofice, dinamismul narativismului de substanţă teatrală, ficţionalismul romanesc literar, simbolismul monumental-patetic, toate cele patru funcţii semantice dominante ale muzicii beethoveniene se impun la rândul lor drept dominante şi corelative valorice pentru întreg secolul XIX romantic, iar în calitate de normă didactică supravieţuiesc până şi în prezent. Nervul temperamental, neastâmpărul iconoclast, individualismul radical, precum şi voluntarismul beethovenian ne caracterizează într-o mult mai mare măsură decât patosul religios-protestant al lui Bach, sensibilismul "efeminat" (vorba lui Schumann) al lui Chopin, mitologismul lui Wagner, ontologismul lui Bruckner, hiper-subiectivismul lui Mahler, tabularasismul lui Schoenberg sau experimentalismul lui Cage şi Stockhausen.

Palestrina cu Monteverdi, Lassus, Gesualdo, Machaut şi Des Prez, Leoninus şi Perotinus, ne sunt şi ei în egală măsură străini, astfel încât, personalitatea şi creaţia beethoveniene, exemplare ambele, se impun drept un numitor comun, o cumpănă sau o axă de simetrie, dar şi un indiscutabil referent cu valoare normativă avansată în întreaga cultură europeană. Cu alte cuvinte - un standard. Anume ideea standardului beethovenian aplicat ca o cheie de lectură a muzicii romantice ni-i relevă pe Brahms (Simfonia nr. 1) şi Ceaikovski (Simfonia nr. 6), Rahmaninov (Concertele nr. 2 şi 3 pentru pian), pe Bruckner şi Mahler (în simfoniile de început), drept tributari, într-o anumită măsură, acestei norme valorice pan-europene care este modelul gândirii beethoveniene.

Într-o altă ordine de idei, axialitatea *clasicismului vienez* decurge din imaginea evoluţiei istorice a conceptului de gen, deoarece această perioadă este situată, grosso modo, între contemporaneitatea încă postmodernă, în care însăşi ideea de gen implodează sub presiunea unei supraproducţii tipologice (globalizarea, accesibilitatea, masificarea artei şi culturii), de cealaltă parte fiind situate genurile renascentiste (o primă modernitate) şi ale barocului (începutul celei de a doua modernităţi, iluministă), ambele epoci cu standarde de gen diferite de modelele consacrate în clasicism şi perpetuate până în secolul XX - sonata, cvartetul, concertul, simfonia, precum şi concepţia clasicistă (modernă) a genului de operă (în opoziţie cu accepţiunea barocă a termenului). Cu alte cuvinte, creaţia

https://biblioteca-digitala.ro

beethoveniană se situează pe linia de demarcaţie între cultura muzicală nobiliară, elitistă, împreună cu o cultură muzicală religioasă, şi, de cealaltă parte, emergenţa culturii de masă, burgheză, democratică şi laică deopotrivă, înspre care compozitorul se orientează într-un mod conştient şi a cărei articulare o stimulează într-un mod asumat. Iar într-un asemenea context, cu un destinatar extrem de larg şi diversificat din punct de vedere al opţiunilor valorice, este firesc ca sensul, structura şi taxinomia genurilor să fie esenţializate şi standardizate într-un mod cât se poate de riguros.

Anume în acest sens este nevoie de un *standard* referenţial aplicat fie retroactiv - perioadei pre-clasice (baroc, Renaştere, ev mediu), fie progresiv - post-clasice, proiectat peste romantism, modernism sau postmodernism. Această axă (beethovenocentrică) este utilă pentru a putea înţelege cu claritate naşterea şi dispariţia genurilor nu doar în calitatea lor de concepte artistice[1] (şi cu atât mai puţin implicit muzicale), ci

[1] Artistică propriu-zisă, muzica devine de abia la un nivel de esenţializare a grupurilor şi relaţiilor sociale care presupun în egală măsură ideea de instituţii (formare, susţinere şi propagare a fenomenului muzical), patronat, dar mai ales tetrada funcţională *compozitor-interpret-critic-public*. Pe de altă parte, o importanţă sporită o are şi existenţa în conştiinţa colectivă a conceptelor de *artă*, *cultură*, *estetică* şi *istorie* (toate patru într-o accepţiune modernă a termenilor). Nu în ultimul rând, calitatea *artistică* a activităţii muzicale o determină şi existenţa unor taxinomii ale activităţilor muzicale (spre exemplu, dihotomia culturilor înaltă-vulgară), dar şi o formulare standardizată a listelor cu normele valorice referenţiale (repertorii şi personalităţi artistice canonizate). Ori, toate aceste date converg înspre "beethovenocentrismul" amintit mai sus, prin înfăptuiri desfăşurate pe parcursul a cel puţin jumătate de secol: estetica este "inventată" la 1750 (Baumgarten), istoria este şi ea formulată în termeni moderni (analitici-critici - Ranke, cu o lucrare datând din 1834), la 1763 este iniţiată reforma învăţământului prussian, care continuă, la 1809, cu *Königsberger Schulplan* al lui Wilhelm von Humboldt, războaiele napoleoniene reformulează ordinea socială a întregii Europe, unificând-o într-un imperiu, însă în termenii idealurilor democratice ale Revoluţiei Franceze, context în care tetrada relaţională capătă forma ei modernă (laică şi de masă) şi ia avânt tot în timpul vieţii lui Beethoven (1770-1827).

https://biblioteca-digitala.ro

mai degrabă de structuri şi funcţii existenţiale-ontologice, intim legate nu atât de imaginarul artistic, cât de formularea şi manifestarea nevoii de muzică, aceasta fiind înţeleasă ca structură indisolubilă a imaginarului, sensibilităţii şi existenţei colective în plan istoric.

Într-un al doilea sens, recurgerea la *standardul* clasicist în calitatea lui de *referent* ca unitate de măsură, întotdeauna va permite (a) evaluarea *distanţei* evolutive (a gradelor de transformare) parcurse de către gândirea artistică, (b) va facilita evaluarea calitativă a *diferenţelor* specifice pentru două sau mai multe epoci istorice supuse unei analize şi nu în ultimul rând (c) va face posibilă vizualizarea clară a dimensiunilor *transformării* pe care, spre exemplu, un anumit gen le suportă în evoluţia lui istorică.

Cu alte cuvinte, taxinomiile genurilor (poetice, literare, picturale sau muzicale) antice, medievale, renascentiste sau baroce supravieţuiesc (doar parţial sau deloc) în urma unei selecţii ("naturale", de ordin social) a necesarului şi reprezentativului într-un anumit moment istoric şi pentru o anumită configuraţie a întregului ansamblu social[1].

Genurile supravieţuiesc sau nu în virtutea unei transformări evolutive sincrone şi "multifaţetate", în imaginea unui şuvoi "pluricentric", a conştiinţei şi imaginarului colective, a ierarhiei claselor sociale (cu dispariţii sau intrări de noi membri), a naturii relaţiilor între grupuri (coliziune sau colaborare), a negocierii de identitate, de prestigiu şi influenţă, de supremaţie

[1] Ne referim aici la rolul misei în evul mediu şi Renaştere, la rolul şi sensul operei în baroc, clasicism şi romantism, precum şi la genul de simfonie, care în diverse accepţiuni conceptuale supravieţuieşte, împreună cu opera, până în zilele noastre. Această tematizare a fost elaborată şi tratată de muzicologi precum Paul Bekker (1882-1937) (în: Paul Bekker, *Simfonia de la Beethoven la Mahler*, Leningrad, 1926, p. 25, citat în: Mark Aranovski, *Căutările simfonice. Problema genului de simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975*, Leningrad, Sovetski Compozitor, 1979, p. 14 şi Valentina J. Konen (1909-1991) (în: *Teamp u симфония* [Teatrul şi simfonia], Editura Muzîka, Moscova, 1975).

https://biblioteca-digitala.ro

şi control etc. Astfel, genurile (şi în special cele muzicale) reprezintă coeficienţi ale unor stări de echilibru evolutiv instabil al grupurilor sociale şi al relaţiilor stabilite între acestea, la fel precum acestea, genurile, pot fi văzute şi ca "semne" culturale de diferenţiere în interiorul ierarhiei sociale. Le-am putea considera şi drept "mulaje" istorice ale unor conjuncturi sociale în care anumite genuri apar şi subzistă în calitatea lor de "specii" în interiorul unui "ecosistem" mental colectiv ca structuri ale identităţii acestuia.

Ca un răspuns la întrebarea de la punctul (a) ce este, în esenţă, genul muzical ca idee şi fenomen, putem considera genurile (muzicale) drept forme *consensuale* (reguli, context, actanţi) de *practicare* a muzicii (ca eveniment individual-colectiv, comunitar, privat-public), ca *tipuri* specifice de *încadrare* în existenţa socială (a autorului şi receptorului) şi, în acelaşi timp, de *organizare* şi *articulare* a acesteia.

O formă apropiată acestei definiţii o are formularea muzicologului italian Franco Fabbri: "Genul muzical reprezintă un set de *evenimente* (s.n. - O.G.) muzicale (reale sau posibile) a căror desfăşurare este determinată (guvernată) printr-un ansamblu definit de reguli acceptate social"[1].

În aceeaşi ordine de idei se exprimă şi filologul englez Mike Reynolds: "Genurile sunt (reprezintă - O.G.) forme discursive care îndeplinesc şi întruchipează nevoile şi scopurile retorice ale unei societăţi date. Ca atare, acestea (genurile - O.G.) sunt sunt socialmente situate şi construite, condiţionate istoric şi orientate spre acţiune"[2]

[1] Textul lui Franco Fabbri intitulat *A Theory of Musical Genres: Two applications*, poate fi accesat la adresa: http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html.

[2] Mike Reynolds, '*Knowing how to gon on' - genre analisys and cross-cultural rhetoric* (paper given at XXVIII Internaţional Conference on Cross-language Studies and Contrastive Linguistics, Rydzyna, Poland, December 1994), text copiat de la adresa: http://wa.amu.edu.pl/psicl/files/32/01Reynolds.pdf

https://biblioteca-digitala.ro

Răspunsul la a doua întrebare - (b) cum ar putea fi formulate criteriile de identificare ale unor tipologii de bază, îl compunem prin apelarea a cel puţin patru idei:

(1) criteriul timbral-tehnic al sursei (spre exemplu, muzică vocală în opoziţie cu muzica instrumentală),

(2) criteriul componenţei (calitativ: tipologiile de ansamblu vocal, instrumental sau vocal-instrumental, cantitativ: numărul interpreţilor - cameral versus monumental),

(3) criteriul etosului (epic, dramatic, liric, dar şi, din nou, opoziţia cameral-monumental), precum şi

(4) criteriul tradiţiei (muzică tradiţiei rurale în opoziţie cu tradiţia urbană, arta componistică profesională de tradiţie europeană (Konen) în opoziţie cu tradiţia artizanală sau tradiţiile jazz şi rock, muzica tradiţiilor extra-europene în opoziţie cu muzica Europei, tradiţia muzicii religioase în opoziţie cu muzica laică etc.). Nu poate fi trecută, însă, cu vederea multitudinea posibilităţilor de a formula criterii de identificare, deoarece conceptul de gen reprezintă în esenţă un *clasificator* sau, mai general, un *generator taxinomic*, sau, altfel spus, un *atribuitor* - un instrument de identificare a atribuţiei de gen.

Genurile însele se prezintă, cel puţin în accepţiunea contemporană, într-o impresionantă multitudine de tipologii, fiecare în parte fiind „specializată" pe relevarea unui anumit aspect constitutiv al imaginarului, al apartenenţei la un grup social, pornind de la aspecte specifice practicii muzicale şi diversificându-se înspre problematizări legate de receptarea fenomenului muzical. Iată, spre exemplu, un ansamblu ceva mai complex de criterii de identificare-grupare a tipologiilor de gen:

(1) criteriul *sursei* (vocal, instrumental, vocal - instrumental),

(2) criteriul *componenţei* (trio, cvartet, dixtuor etc.),

(3) criteriul *expresiei* (epic, liric, dramatic, la care putem adăuga, spre exemplu, tipul de sugestibilitate coregrafică, ritualică, în funcţie de ocazie - riturile de trecere etc.),

(4) segmentul social al practicii muzicale (muzica tradiţiei folclorice, folclorul urban, muzica maselor în opoziţie cu

https://biblioteca-digitala.ro

muzica elitelor, muzica pop sau *lounge* în opoziţie cu muzica clasică etc.),

(5) criteriul *conjuncturii* (muzică militară, religioasă, de petrecere, de nuntă sau funerară),

(6) criteriul *organizării sonore* (modal, tonal, atonal sau polifonic versus omofon),

(7) criteriul *dimensiunii* (cameral, monumental, instrumental solo sau simfonic),

(8) criteriul *etnic-rasial* (muzica arabă, africană, amerindiană, chineză, muzica minorităţilor în opoziţie cu muzica europeană de tradiţie componistică etc.),

(9) criteriul *vârstei* (muzica pentru copii, pentru adolescenţi, cu o rază mai largă sau mai îngustă de adresabilitate pe criteriul vârstei) sau

(10) criteriul muzicii *serioase* sau al muzicii *uşoare*[1].

Este interesant de remarcat faptul că toate aceste *tipologeme* sunt posibile în virtutea unui numitor comun care este *orientarea înspre unul sau mai mulţi posibili destinatari* incluşi într-un context de *transfer* informaţional. Altfel spus, genurile muzicale reprezintă "mulaje" intenţionale sau "canale" prin a căror structurare specifică sunt urmărite mai multe scopuri: (1) de a transmite informaţie, (2) de a transmite o anumită informaţie (3) de a transmite o anumită informaţie într-un anumit fel şi (4) de a transmite o anumită informaţie într-un anumit fel în vederea determinării unui anumit fel de a o recepta. Astfel, genul muzical ca structură reprezintă un vehicul sau un ansamblu de funcţii sincrone *plurideterminante*.

O a treia semnificaţie sau parametru, punctul (c), presupune contextualizarea conceptului de gen muzical într-o ierarhie a conceptelor gândirii muzicale, aşa cum am prezentat-

[1] Lista cu cele zece criterii de clasificare este preluată din teza de doctorat a subsemnatului (*Canonul muzical european în postmodernitate*, pag. 236; susţinerea publică - 19 februarie 2013 la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti, conducător ştiinţific prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu).

https://biblioteca-digitala.ro

o în prima parte a prezentului studiu[1]. Această ierarhie este constituită din două triade: (1) prima, triada inferioară, tehnică, este constituită din *sunetul muzical*, *sistemele de organizare sonoră* şi *formele muzicale*, pe când (2) a doua, superioară şi cu funcţii de implementare/identificare, este compusă din *gen*, *stil* şi *canon.*

Spre deosebire de analiza structurii genului muzical într-un mod izolat, ca şi procedură aparţinând disciplinei numită *genologie*, contextualizarea acestei categorii prin plasarea ei într-un loc bine precizat al ierarhiei conceptelor gândirii muzicale, permite o mai puternică relevare a sensurilor funcţionale pe care genul muzical o exercită. În această imagine, categoria genului muzical are funcţia de *pod* sau, mai precis, *canal* între categoria *formelor* şi *stilurilor muzicale*: "Categoria de *gen* oferă *stilului* posibilitatea **selectării** tiparelor (standardelor/ modelelor) formale corespunzătoare sau, la limită, determină generarea unor noi tipare în funcţie de dominanta estetică-ideologică a perioadei istorice respective (baroc, clasicism, romantic ş.a.) şi, în acelaşi timp, concomitent, stimulează atât **producţia,** adică generarea, cât şi **modelarea** formelor necesare, potrivite programului ideologic al vremii, în funcţie de "cererea" stilistică. Deschiderea bilaterală a categoriei de *gen* trimite atât la semnificaţia ei *bifuncţională*, cu posibilitatea de a realiza relaţionări particulare cu două categorii eterogene, care altfel nu ar avea nici o posibilitate de comunicare între ele, cât şi la considerarea *genului* drept *coeficient normativ*, prin al cărui intermediu triada îşi poate menţine polii *formei* şi *stilului* într-o stare de echilibru al conţinuturilor."[2]

Al patrulea sens, punctul (d), invocă ceea ce am putea numi *memoria genului* sau, altfel spus, faptul că genurile muzicale conservă configuraţia contextului care le-a produs şi în acest sens se prezintă ca "mulaje" cu valoare de dovadă

[1] Oleg Garaz, *Genurile muzicii şi "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (I)*, Revista Muzica, nr. 3/2014.
[2] Oleg Garaz, *Op. cit.*, pp. 17-18 (manuscris).

https://biblioteca-digitala.ro

istorică a tipurilor de activităţi muzicale întreprinse într-o anumită perioadă istorică. Poate fi vorba şi despre o funcţie particulară a genului muzical precum *genul memoriei*, deşi în acest caz ne situăm periculos de aproape de tautologic. Ca exemplu, putem apela genul de *recviem*, aşa cum îl prezintă cercetătoarea rusă Marina Lobanova: "Pentru un asemenea gen ca recviemul, categoria memoriei istorice este deosebit de importantă. Recviemul este un gen propriu-zis al memoriei. Deseori recviemul, ca şi gen inclus sau citat, converge înspre memorial, un alt gen al memoriei. Putem atribui acestei sfere lucrări precum "Le tombeau de Couperin" de Ravel, Concertul pentru vioară de Berg, Simfonia "Liturgică" de Honegger, "Simfonia da requiem" de Britten, "Introitus" de Gubaidulina şi "Lux Aeterna" de Ligeti."[1]

Această capacitate a fenomenului de gen de a menţine vie legătura între diverse "spaţii" temporale, între idei şi teme, între contexte şi posibilii, însă deja demult inexistenţii actanţi, re-prezentificându-i, o menţionează filoloaga americană Heather Dubrow: "Genurile se aseamănă, cu personalităţile umane, în relaţiile lor complexe cu cei din jurul lor. Acestea sunt, aşa cum deseori am observat, modelate, ambele (părţi - O.G.) atât prin procesul de învăţare de la, cât şi prin revolta împotriva părinţilor lor literari, acele forme anterioare de la care se dezvoltă. Ele pot, de asemenea, să menţină o relaţie tensionată şi ambivalentă (instabilă - O.G.) cu proprii progenitori încă mult timp după ce aceştia încetează să mai fie în vogă, mai mult decât relaţiile emoţionale cu rudele noastre care nu încetează în mod necesar la moartea lor."[2]

Ori, această capacitate a genului de a conserva anumite elemente ale memoriei culturale, este revalorificată în ideologia recuperativă a postmodernităţii drept o calitate sau funcţie care

[1] Marina Lobanova, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul şi genul muzicale. Istorie şi contemporaneitate], Editura Sovetski Compozitor, Moscova, 1990, pag. 169.

[2] Heather Dubrow, *Genre*, Routledge, New York, 2014, pag. 117.

https://biblioteca-digitala.ro

asigură posibilitatea unui *dialog cultural transistoric*. Ca exemplu aici pot servi mai multe lucrări aparţinând orientării polistilistice, al cărei exponent principal este Alfred Schnittke, însă în acest sens putem face un salt înapoi - înspre Şostakovici şi, poate, chiar înspre Mahler.

Înainte de a dezbate implicaţiile funcţionale ale conceptului de gen ca generator taxinomic, sistemic, sau marcator al mutaţiilor în planul existenţei colective, însăşi consistenţa semantică a acestuia ar trebui conştientizată drept una *pluricentrică*, ale cărei constituente se manifestă într-un mod *sincron*, dovedind astfel că genul (muzical) ca idee, concept şi fenomen, reprezintă o structură complexă în imaginea unui ansamblu funcţional, care deţine capacitatea unei înrâuriri frontale *multiple* şi *concentrate*. Astfel, nu poate fi vorba despre definiţii monosemantice ale ideii şi fenomenului de gen muzical, iar în cel mai rău caz o asemenea definiţie ar putea fi formulată situând în prim plan nu atât caracterul *static* - sistematic-taxinomic, cât mai degrabă specificul articulării *dinamice* - funcţia genului ca *operator de implementare socială* a lucrărilor muzicale şi, în egală măsură, ca *marcator mnemonic*, în vederea relevării procedurii de *scurtcircuitare* a distanţelor temporal-istorice prin procedura de *sincronizare* sau *echitemporalizare* a diverselor contexte istorice chiar dacă şi "punctuale" (extrase din continuitatea "fluvială" a evoluţiei), însă incluse ca participanţi activi în procesul istorice.

Altfel spus, în cazul definirii ideii şi fenomenului de gen muzical, avem de a face cu două tipuri de taxinomii care funcţionează într-un mod sincron şi care, în acelaşi timp, îşi împărtăşesc constituentele într-un "joc" de schimb liber: (a) statică - de identificare (conform sursei, componenţei, expresiei etc.) şi (b) dinamică - reguli şi norme privind contextul de interpretare, precum şi conţinutul sugestiei (a expresiei ca mesaj, adresabilitate orientată, canal de transmitere şi determinantă a receptării). Punctăm o dată în plus prioritatea definirii *dinamice* - ontologice-sociale a genului muzical, chiar şi în detrimentul *staticismului* normativ-taxinomic.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Definiţiile şi sistematizările genurilor muzicale. Trei concepţii descriptiv-structurale (Bughici, Firca, Timaru)

Din punct de vedere logic, structura unei definiţii reprezintă forma esenţializată a unei sistematizări. Cu alte cuvinte, am putea considera definiţia drept o aserţiune pre-sistematică sau pre-taxinomică, însă una care deţine în structura ei semantică "genomurile" unei potenţiale ierarhii normative. Astfel, definiţia însăşi ar putea fi reprezentată drept un *generator taxinomic*, deoarece o simplă formulare a însuşirilor esenţiale şi tipizate deopotrivă, presupune într-un mod implicit acţiunile de *proiectare* prin *extrapolare* a unor conţinuturi latente (sugerate) în scopul de *depliere* a acestora sub forma unui *model* structural funcţional, la limită echivalent cu prototipul sau contextul real. Nu trebuie, însă, omis faptul că ideea şi concepţia de gen muzical reprezintă o funcţie a unui mediu social extrem de complex şi, în acelaşi timp, lansat într-o continuă transformare evolutivă, iar acest fapt presupune, aşa cum am indicat mai sus, o consistenţă *pluricentrică* a conceptului de gen, una care într-un mod fidel ar oglindi şi corespunde contextului-ţintă în care se presupune că ar trebui şi putea fi implementată.

2.1. O primă definiţie îi aparţine lui Dumitru Bughici (1921-2008): "**GEN MUZICAL** (lat. - genus; ital. genere; franc - *genre*; engl. - *kind*, *class*). Termen cu semnificaţii *diferite* (s.n. - O.G.), în funcţie de conţinut, structură sau de modul de interpretare al unei piese muzicale"[1].

Ceea ce poate fi înţeles aici, "Termen cu semnificaţii diferite", este în primul rând *plurisemantismul*, dar şi *polifuncţionalitatea* genului muzical ca formă a existenţei muzicale în plan istoric-social. Cuvântul *diferite* ar trebui să însemne *multiple*, ori în caz contrar întreaga definiţie devine pur şi simplu confuză.

[1] Dumitru Buchici, Dicţionar de forme şi genuri muzicale, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974, pp. 126-127.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest caz este vorba despre definirea noţiunii de gen prin descrierea succintă a unei scheme de sistematizare, una structurată din trei *operatori sistemici*:

(a) *conţinut*, unde poate fi vorba, în egală măsură, atât despre *tipul de expresie* (epic, dramatic sau liric), cât şi despre criteriul *dimensiunii*, aici fiind reprezentaţi în aceeaşi proporţie atât interpreţii, cât şi publicul - un public restrâns în cazul genurilor camerale sau unul extins în cazul celor simfonice sau vocal-simfonice (cameral sau monumental - vocal, vocal-instrumental, sau pur instrumental). Surprinde înşiruirea structurată de autor: "Muzica dispune de g. epice, lirice, dramatice, oratoriale (? - O.G.) cum sunt: balada, liedul, opera, simfonia, cantata, oratoriul etc."[1];

(b) *structură* - termenul trimiţând la structura lucrării muzicale interpretate - numărul de părţi ale lucrării (?), cu alte cuvinte - *criteriul ciclicităţii*, şi, în loc de a continua enumerarea, cercetătorul introduce particula de diferenţiere *sau*, sugerând o alternativă şi anulând, practic, funcţionarea cumulată a tuturor parametrilor sistemici enumeraţi anterior.

Ultimul caracter, (c), se referă la modul de interpretare a unei piese muzicale. Aici autorul trimite într-un mod univoc la *criteriul componenţei* - "în funcţie de formaţia ce interpretează, putem preciza existenţa unui gen cameral (trio, cvartet, cvintet, sextet, etc.) sau g. orchestral (simfonic). În ambele cazuri mai distingem existenţa unor ansambluri vocale, instrumentale, sau mixte."

Definiţia nu prezintă statutul ideii şi conceptului de gen în ierarhia celorlalte categorii ale gândirii muzicale: sensul şi funcţia categoriei de gen, aceasta fiind plasată între formele muzicale (categorie inferioară) şi stilul muzical (categorie superioară). De asemenea, nu este semnalat rolul genului muzical ca *operator de implementare* a lucrărilor muzicale, dar nici funcţia genurilor muzicale în organizarea existenţei colective.

[1] Dumitru Bughici, *Op. cit.*, pag. 126.

https://biblioteca-digitala.ro

2.2. A doua definiţie provine din dicţionarul coordonat de Gheorghe Firca[1] (n. 1935): "**gen** (< lat. *genus* "neam, rasă, fel, mod") **I**. Clasă de fenomene muzicale reunite prin *consensul* (s.n. - O.G.) datelor lor de structură şi finalitate estetică."

Nici această definiţie nu-şi propune formularea genului muzical printr-o opoziţie revelatoare faţă de categoriile vecine - forme şi stil muzical, genul muzical nefiind conceput ca o categorie sau funcţie relaţională într-un context (social-istoric) evolutiv-dinamic şi într-un mod evident schimbător. Ori, chiar dacă este vorba despre un *consens*, ceea ce ne-ar trimite oarecum la contextul existenţei sociale, aceşti doi operatori sistemici - "datele lor de structură" (prezent şi în această definiţie) şi "finalitate estetică" (de conţinut? de expresie?), nu sunt suficienţi pentru a înţelege măcar şi parţial ceea ce este genul muzical ca entitate semantică pluricentrică (şi, implicit, polisemantică) definibilă prin sincronia funcţională a constituentelor acesteia.

Sistematizarea este organizată în două filoane mari, fiecare în funcţie de câte o definiţie particulară:

"**1.** Raportare a unui grup de creaţii la scopurile comunicării mesajului, în funcţie de *mijloacele utilizate* (s.n. - O.G.) (vocale - deci pe baza unui text literar (este relevant textul noţional sau vocalitatea?) - sau numai pur instr.), precum şi în funcţie de *execuţie muzicală* (s.n. - O.G.)"[2]. Astfel, într-un prim grup găsim şi (a) criteriul sursei (opoziţia vocal versus instrumental), cât şi (b) criteriul dimensiunii (opoziţia cameral versus monumental). Sunt clasate împreună genul de operă (considerat şi liric, astfel aici fiind introdus şi un al treilea criteriu - cel al expresiei), genul simfonic, genul muzicii de cameră, genul muzicii corale, genul muzicii uşoare etc., şi

"**2.** Modalitatea de structurare a unei compoziţii pe baza unei *forme statutate* (s.n. - O.G.) în decursul evoluţiei sale şi ajunsă la deplina cristalizare într-o epocă istorică determinată."[3]

---

[1] Dicţionar de termeni muzicali, Editura enciclopedică, Bucureşti, 2008, pag. 236.
[2] Gheorghe Firca, *Op. cit.*, pag. 236.
[3] Gheorghe Firca, *Op. cit.*, pag. 236.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest grup de criterii este structurat în *monopartite* (motetul, madrigalul, ricercarul, fuga, rondoul, tema cu variaţiuni, uvertura, passacaglia, liedul etc.) şi, respectiv, *pluripartite*, fiind menţionat termenul - *ciclice* (suita, sonata, concertul). O subdiviziune a acestui prim strat de criterii este organizată prin opoziţia *polifon-omofon*: polifonele, în general, fac parte din grupul monopartitelor, pe când omofonele "acaparează", evident, domeniul pluripartitelor.

Lăsând la o parte semnificaţiile conceptului de gen în domeniul *folclorului* (punctul **3**) şi accepţiunile termenului de gen (genos) în cultura antică grecească, avem de a face, în fapt, cu două grupuri taxinomice mari, subdivizibile în câte două sub-grupuri:

(a) primul grup: criteriile *sursei* şi *dimensiunii*, cu atingerea (accidentală?) a criteriului *expresiei* şi

(b) al doilea grup: dihotomia *non-ciclic/ciclic*, subdivizibilă la rândul ei în *polifon* (non-ciclic) şi *omofon* (ciclic).

2.3. O a treia concepţie normativă îi aparţine compozitorului clujean Valentin Timaru (n. 1940), una extrem de sugestivă şi în egală măsură generativă, atâta timp cât în cel mai bun sens al cuvântului se pretează unei analize critice-deconstructive, oglindind în acelaşi timp rutinele unei reprezentări generalizant-dogmatice (didacticiste), dar şi empiric-artizanale (compozitoriceşti) a ideii şi fenomenului de gen muzical.

Ca şi cele două definiţii precedente, şi aceasta este formulată într-un mod relativ neutru: "... termenul defineşte o creaţie muzicală sau un grup de creaţii cu *caracteristici asemănătoare* (s.n. - O.G.), fiind în măsură de a reflecta semantic aspectul *entitativ* (s.n. - O.G.) al compoziţiei / compoziţiilor muzicale"[1]. Luând în considerare faptul că definirea genului muzical este pasibilă de periculoase "derapaje" semantice fie înspre zona inferioară a formelor, fie

[1] Valentin Timaru, *Dicţionar noţional şi terminologic*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2004, pag. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

înspre cea superioară a stilului[1], este cât se poate de salutabilă observaţia compozitorului conform căreia decantarea conceptului de gen "... a rezultat dintr-o lungă pendulare între noţiunile de formă = structură, stil = retorică şi diversificarea surselor sonore între vocal/instrumental, toate fiind privite ca şi componente ale creaţiei muzicale"[2].

Cu toate acestea, însă, în definiţie există doi operatori de identificare - (1) *caracteristici asemănătoare* şi (2) *entitativ*, a căror calitate de diferenţiere este cel puţin confuză. În ce mod *caracteristicile asemănătoare* şi *aspectul entitativ* diferenţiază genurile muzicale de conceptele de formă şi, respectiv, de stil, rămâne o necunoscută şi în nici un caz nu facilitează comprehensiunea ideii şi fenomenului în specificul său *diferenţiator*. În acelaşi timp, problema unei definiţii în egală măsură *pertinentă*, dar şi *utilă* nu poate fi soluţionată doar prin menţionarea pericolelor, "derapajelor", confuziilor semantice sau funcţionale, în acest caz fiind vorba nu despre nivelul unei comunicări de substanţă muzicologică de ordin ştiinţific, ci doar de consemnarea unor confuzii inerente nivelului de învăţământ muzical mediu sau superior.

În acelaşi *Dicţionar*, compozitorul prezintă şi o schiţă de sistematizare, precedată de încă o ipoteză de definiţie: **"1- Genul muzical se referă la o lucrare muzicală în întregimea ei**, fiind o noţiune complexă, bazată pe componente de **esenţă structurală, categorială şi specială** - totul continuând cu definiţia din *Dicţionarul de termeni muzicali* (Gheorghe Firca) - ["**gen** (lat. genus «neam, rasă, fel, mod»] Clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor lor de structură şi finalitate estetică. Raportare a unui grup de creaţii la scopurile comunicării mesajului, în funcţie de mijloacele utilizate (vocale - deci pe baza unui text literar - sau numai instrumentale) precum şi în funcţie de modul de execuţie muzicală. Se disting astfel: **g.**

[1] A se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Genurile muzicii şi "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal (I)*, Revista Muzica, nr. 3/2014.
[2] Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

operei (genul liric), **g.** simfonic, **g.** muzicii de cameră, **g.** muzicii corale, **g.** muzicii uşoare etc." (**DTM**, p. 204)"[1].

Astfel, sistematizarea este structurată în trei grupuri, după cum urmează:

(**A**) componente de **esenţă structurală**, unde sunt prezentate două tipologii ("specii"?): **a) genuri monopartite**: troparul, psalmul, imnul, motetul, madrigalul, preludiul, studiul, miniaturile muzicale, liedul, uvertura de concert, piesa muzicală (?), poemul simfonic, **deci lucrări care sunt concepute într-o singură mişcare**; şi **b) genuri multipartite**: sonatele şi suitele instrumentale, concertul instrumental, simfonia, ciclul de lieduri, oratoriul, opera, **deci lucrările care sunt concepute în mai multe unităţi de mişcare**."[2]

Altfel spus, este vorba despre genuri (a) non-ciclice şi (b) ciclice, fără a avea o prea mare importanţă că această "esenţă structurală" s-ar putea să nu reprezinte un caracter prioritar, spre exemplu, în comparaţie cu criteriul perioadei istorice (fiecare perioadă cu propriile liste de genuri reprezentative şi, evident, opţiuni structurale), criteriul tradiţiei (religioasă/de cult, ţărănească, urbană, componistică profesională etc.) sau cu criteriul etosului (expresiei).

---

[1] Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 33-34. Spre deosebire de Valentin Timaru care citează definiţia din *Dicţionarul* lui Gheorghe Firca fără a o comenta, muzicologul clujean Francisc László îşi explicitează atitudinea critică într-un mod în egală măsură *pertinent* şi *util* (ambele în sensul unei metodologii muzicologice), *riguros* şi *rafinat* în acelaşi timp, care în sine poate fi înţeles ca un *credo* profesional, dar şi ca dovadă a unui indiscutabil profesionalism, comentariu care merită citat în integralitatea lui: "**3.2. Genul. Genurile în muzica de flaut al lui Bach**. De acord, în fond cel puţin, cu definiţia lui Gheorghe Firca, consider şi eu că genul este «o clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul lor de structură şi finalitate estetică» (DTM, 204), permiţându-mi doar înlocuirea cuvântului «fenomene» şi să susţin că genul este, în cazul nostru, o «clasă de creaţii muzicale»; Francisc László, *Gen, specie şi formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2006, pag. 81.

[2] Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 34.

https://biblioteca-digitala.ro

Al doilea *operator sistemic* este formulat astfel: "**B) Componentele de esenţă categorială** definesc genurile muzicale după sursă, numărul executanţilor sau tipul de creaţie şi destinaţia comunicării, prin acestea numind diverse categorii de creaţii, cum ar fi: **Genuri vocale/ genuri instrumentale; Genuri camerale/ genuri simfonice**; **Genul concertant; Genul dramatic; Genul coral** ş.a.

După tipul şi destinaţia comunicării în care desluşim adevărate **categorii de creaţie muzicală**: **Muzica populară, Muzica de cult**[1]**, Muzica uşoară, Jazz-ul, Muzică ambientală şi de agrement, Creaţia muzicală cultă**"[2].

Dacă putem înţelege că în funcţie de *criteriul sursei* obţinem opoziţia *genuri vocale/genuri instrumentale*, iar în funcţie de *numărul executanţilor* - *genuri camerale/genuri simfonice*, atunci criteriul (destul de confuz) *tipul de creaţie* şi *destinaţia comunicării* ar trebui să se refere la *genul concertant*, *genul dramatic* şi la *genul coral*? Însă parcă nu ar fi suficient, criteriul *destinaţia comunicării* apare încă o dată, cu precizarea *categorii de creaţie muzicală*, aici fiind vorba mai degrabă despre tradiţiile muzicale (muzică populară (muzica pop? genurile muzicii de masă?[3] tradiţia urbană în opoziţie cu cea

[1] Ca şi număr de constituente atributive, acest (supra)-gen - muzica de cult, se prezintă el însuşi ca o ierarhie, deoarece, spre exemplu, chiar şi în cazul unor genuri (sau sub-genuri? dacă muzica de cult este un gen) precum misa, liturghia, recviemul, pasiunile sau oratoriul este vorba despre sincronia evidentă a mai multor *operatori tipologici* (atribuţii tipologice) - lucrare cu conţinut sacru, de componenţă vocal-instrumentală, aparţinând genului (sic!) epic, parte constitutivă a serviciului religios şi interpretabilă ca lucrare concertantă.

[2] Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 34.

[3] În acest sens, a se vedea Valentina J. Konen, *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века* [Al treilea strat. Noile genuri de masă în muzica secolului XX], Editura Muzîka, Moscova, 1994. În acest volum, cercetătoarea propune o sistematizare a domeniilor (tradiţiilor) gândirii şi practicilor muzicale: (a) primul strat - muzica numită folclorică, tradiţională sau a poporului (ţărănească), al doilea strat - muzica tradiţiei profesionale componistice şi al treilea strat - muzica genurilor de masă. În aceeaşi ordine de idei, a se vedea Matthew Gelbart, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, New York, 2007.

https://biblioteca-digitala.ro

rurală, ţărănească? oricare muzică se bucură de popularitate?), muzică de cult (catolică în opoziţie cu cea bizantină sau creştină în opoziţie cu cea mahometană? sau religioasă europeană în opoziţie cu cea religioasă orientală?), muzică uşoară, jazzul (de ce nu şi rockul?), muzica ambientală şi de agrement (de relaxare? *lounge*? *ambiental*? *new age*? *chill out*? *electronic*? *spacemusic*? etc.).

Al treilea *operator sistemic* vizează "**C) Componentele de esenţă specială**" (extramuzicală? - O.G.), Valentin Timaru precizând că acestea "fiind oarecum limitrofe cu **genurile literare fundamentale,** sunt privite în strânsă legătură cu artele cuvântului"[1]: **a) Genul liric** (liedurile), **b) Genul epic** (recitativul din operă, cadenţa de virtuozitate, improvizaţia, dar şi Baladele lui Chopin) şi, evident, **c) Genul dramatic** (opera).

După cum observă, însă, muzicologul rus Oleg Socolov, "este ispititor să punem la baza tipologiei categoria generală a genului de artă: eposul, lirica şi drama. Însă, în aplicarea ei la materialul muzical se relevă literaturo-centrismul acesteea, dependenţa de cele trei posibilităţi fundamentale ale cuvântului - descrierea, autoexprimarea şi dialogul. Ca specie neverbală a artei, muzica se opune unei asemenea separări. Relativ puţin genuri ale muzicii afişează ca una din aceste calităţi ca şi constantă, spre exemplu, lirică - preludiul sau impromptu, epică - tabloul muzical sau basmul. Concomitent cu acestea există alte genuri, nu mai puţin importante, care sunt caracterizate prin sinteza diverselor categorii estetice (balada) şi chiar şi asemenea tipologii de gen în privinţa cărora o asemenea problemă nici nu poate fi pusă, spre exemplu, fuga, scherzoul sau concertul."[2]

Întreg sistemul este structurat astfel în trei secţiuni mari:

A. conform *criteriului ciclicităţii*, prin opoziţia *non-ciclic/ciclic*;

[1] Valentin Timaru, *Op. cit.*, pag. 34.
[2] Oleg Socolov, *Sistemul morfologic al muzicii şi genurile lui muzicale*, Editura Universităţii din Nijni Novgorod, Nijni Novgorod, 1994, pag. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

B. conform unui întreg ansamblu de criterii (eterogene în substanţa lor) - *sursă, numărul executanţilor, tipul de creaţie* şi *destinaţia comunicării* şi

C. criteriul *etosului*, conform tipologiei expresiei.

În comparaţie cu primele două sistematizări, taxinomia lui Valentin Timaru nu aduce nimic nou, ci, mult mai probabil, reprezintă o formă sintetică a ambelor (taxinomiile Bughici şi Firca).

După informaţiile de mai sus, expuse în *Dicţionarul noţional şi terminologic*, în volumul intitulat *ANALIZA MUZICALĂ între conştiinţa de GEN şi conştiinţa de FORMĂ*[1], Valentin Timaru oferă o altă sistematizare, edificată în liniile ei principale pe *criteriul sursei*. Astfel încât, întreg sistemul taxinomic al genurilor muzicale apare în imaginea opoziţiei *genuri vocale - genuri instrumentale*, în zona de interferenţă între aceste două mari grupuri fiind situate, logic şi evident, *genurile vocal-simfonice* (după cum le defineşte chiar compozitorul).

După cum menţionează muzicologul Oleg Socolov, citat mai sus: "Această tipologie «de lucru», care, de fapt, nu poate pretinde a fi ştiinţifică, ar trebui luată în considerare, deoarece (măcar pentru faptul că - O.G.) ea oferă posibilitatea abordării genurilor muzicale nu din exterior, ci din interior şi se sprijină pe două premise genetice extrem de importante - intonaţia vorbirii şi fonismul corpurilor materiale, capabile să producă sunete (articulate). Însă abordând clasificarea uzuală, nu putem să ne declarăm satisfăcuţi nu doar de situarea anumitor genuri, care fiind vocale, într-un mod principial nu se deosebesc de cele instrumentale (spre exemplu, concertul pentru voce şi orchestră

[1] Valentin Timaru, *ANALIZA MUZICALĂ între conştiinţa de GEN şi conştiinţa de FORMĂ*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2003. Inversarea cronologică a surselor, mai întâi *Dicţionarul* (2004) şi doar apoi *ANALIZA MUZICALĂ* (2003), a fost operată doar în intenţia de a structura într-o succesiune logică expunerea succintă a *operatorilor sistemici* (*Dicţionarul*), aceasta urmată de formularea clară, ca principiu şi imagine, a unei sistematizări comprehensibile (*ANALIZA MUZICALĂ*).

https://biblioteca-digitala.ro

sau vocaliza artistică), ci în special de ştergerea unor diferenţe estetice importante între operă şi cantată sau uvertură şi poemul simfonic."[1]

Din punctul de vedere al pertinenţei, dar şi al utilităţii analitice, această taxinomie dihotomică se dovedeşte, însă, "minată" de mai multe contradicţii evidente:

(1) Chiar dacă s-a intenţionat structurarea imaginii unei opoziţii conceptuale *vocal-instrumental*, aceste concepte sau principii fiind relaţionate pe ideea excluderii reciproce ca şi *organic* (vocalitatea) - *mecanic* (instrumentalitatea), este vorba, în fapt, despre o falsă dihotomie, deoarece, în primul rând, conceptele de *vocal* şi *instrumental* reclamând ontologii şi imaginaruri eterogene, *organicul* având într-un mod evident un ansamblu de determinante şi dominante diferit decât cel al *mecanicului*. Este vorba aici despre determinantele *ritmurilor cardiace*, dar şi despre *ciclicitatea respiratorie*, două filtre esenţiale, ambele importante în înţelegerea morfologiei *cântului*, dar şi a *dansului*. Ori, în cazul instrumentalităţii este vorba, mai degrabă despre un alt fel de implicare a corporalităţii, cu o focalizare pe anatomo-fiziologia manualităţii, ca mijloc de externalizare mediată a sensurilor *melodico-ritmice* (vocale-coregrafice).

(2) În acest sens, ca opoziţie reală şi puternică semantic, *vocalităţii* i s-ar opune *coregraficul.* Obţinem astfel o dihotomie compusă, pe de o parte, din concepte de acelaşi ordin sau, altfel spus, o morfologie omogenă şi semantic pertinentă - *organic* versus *organic*, iar pe de altă parte, o relaţionare *puternică* şi una evident *fecundă* în plan generativ a două arhetipuri ale imaginarului muzical.

(3) În al doilea rând, *instrumentalitatea* ca şi concepţie reprezintă, deloc paradoxal, o derivată a vocalităţii, deoarece însăşi conştiinţa (dacă poate fi vorba despre aşa ceva) a *instrumentalului* ca tip de gândire şi imaginar descinde din "baia" primordială a *vocalului* ca tip de gândire şi arhetip. Ori, nu putem situa în relaţie de opoziţie *puternică* un arhetip (vocalitatea) cu propria lui derivată (instrumentalitatea) altfel

[1] Oleg Socolov, *Op. cit.*, pag. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

decât în imaginea unei relaţionări *slabe*, ceea ce în planul metodologiei analitice se dovedeşte a fi, cel puţin, o alegere incorectă.

(4) Rădăcinile acestui rol *slab* al instrumentalităţii, de *mediator*, de *canal* sau *conductă*, îl găsim în imaginea celor trei *sfere* sau *ontologii* boëthiene ale muzicii: (a) musica humana, (b) musica mundana şi (c) musica instrumentalis, în care ultima are rolul de mediator şi garant al funcţionării transferului biunivoc între primele două sfere. Astfel, dacă *musica mundana* reprezintă sfera inaudibilă a raporturilor numerale între masele şi orbitele corpurilor cosmice, iar *musica humana*, înrădăcinată în metabolismul corpului, rezidă în armonia între suflet şi trup, atunci *musica instrumentalis* (de mediere) ţine, în esenţă, de o a treia formă ontologică, una *externalizată*, pusă de către fiinţa umană *în afara* propriului corp, prin *instrument*, dar şi *voce* (ca instrument de externalizare) sau prin intermediul ambelor (instrumentul ca acompaniator al vocii). Scopul *externalizării* este, mai degrabă, de a posta instrumentalitatea *între* cele două ontologii primare (cosmos şi om) în scopul de a le armoniza.

(5) Discutabilă este legitimitatea acestui loc pe care instrumentalitatea l-ar putea ocupa în dihotomia *vocal-instrumental* şi datorită faptului că *instrumentalitatea* propriu-zisă reprezintă deseori

(5.1.) o *deghizare* a *coregraficului*, o substituire a coregraficului prin instrumental, o sublimare a conţinuturilor dansante în compoziţii muzicale autonome (deja la nivelul artei componistice profesionale de substanţă europeană), lucrări care deşi păstrează titulatura de *sarabandă*, *menuet* sau *vals*, nu presupun o acţiune coregrafică, individuală sau colectivă, a indivizilor umani. Aici pot servi drept exemplu *Suitele franceze* şi *engleze* de J. S. Bach, doar ca o singură porţiune a spectrului de genuri, cuprinse între concepţia monoinstrumentală - *Partitele* pentru vioară solo sau *Suitele* pentru violoncel solo şi una pluri-instrumentală - cele patru *Uverturi* pentru orchestră, *menuetele* din simfoniile lui W. A. Mozart, componenta coregrafică în lucrările cu trimitere directă la dans ale lui Fr. Chopin - *mazurcile*, *polonezele* sau *valsurile*, dar şi nedeclarată în *nocturne*, *scherzouri*, *preludii* sau *balade*, realizarea

https://biblioteca-digitala.ro

sublimată artistic a *valsului* propriu-zis în Simfonia *Fantastică* de H. Berlioz sau ca stilemă caracteristică în întreaga creaţie a lui P. I. Ceaikovski, spre deosebire de forma aplicată a genului de vals în concepţia lui J. Strauss-fiul.

Modelul pe care îl oferă I. Stravinski în baletului *Ritul primăverii* (cu un subtitlu sugestiv *Tablouri ale Rusiei păgâne*) prezintă o interesantă "coliziune" a instrumentalului cu coregraficul atât la nivel de genomuri - partida muzicală este pur instrumentală, însă substanţa conţinutului muzicii este coregrafic, cât mai ales la nivel de imaginar propriu-zis. Ca atribuţie de gen, în forma ei realizată, lucrarea este concepută ca *balet* şi prezentată ca atare la 29 mai 1913, la Paris. Partitura, însă, poate fi şi este abordată ca lucrare exclusiv orchestrală, fără implicarea unei montări scenice. Cu adevărat revelator este cuvântul *păgân* din subtitlul lucrării, deoarece acesta face trimitere la o "istorie" imemorială a perioadei *şamanice*, una evident pre-artistică, în care sacrul era ritualizat prin manifestarea sincretică, vocal-coregrafică a actanţilor, fără nici cea mai mică aluzie la instrumentalitate. Paradoxul este unul de natură estetică, deoarece prezintă drept pur instrumentale o sumă de conţinuturi care ca atribuţie de gen se prezintă, în fapt, drept fie *vocale*, fie *coregrafice* propriu-zise.

Iar dacă elementul instrumental nu este implicat într-o "deghizare", atunci s-ar putea ca acesta să derapeze în

(5.2.) *cantabilitate* (de substanţă, evident, *vocală*) ca unul din principiile generatoare fundamentale ale instrumentalităţii, care în plan istoric reprezintă un criteriu esenţial în procesul de evoluţie şi selecţie a instrumentelor pe care astăzi le cunoaştem, spre exemplu, drept instrumente tradiţionale ale orchestrei simfonice. Însă aceasta din urmă, ca ansamblu instrumental standardizat, nu reprezintă altceva decât o soluţie tardivă, iluministă (barocă-clasică), care a fost precedată de concepţia unei orchestre de operă, cu o intensă dezvoltare în perioada barocului şi, evident, cu rădăcini în proiectul Cameratei florentine şi cu o dezvoltare ulterioară în creaţia de operă a lui Monteverdi.

O imagine a stării de lucruri în perioada renascentistă propriu-zisă este realizată, spre exemplu, într-un volum

https://biblioteca-digitala.ro

monografic aparţinând muzicologului american Lewis Lockwood[1], text din care reiese cu claritate că ansamblurile instrumentale în sensul modern al cuvântului au fost mai întâi intuite ca soluţii conjuncturale la sărbătorile laice nobiliare, la montările scenice-dramatice sau însoţind, în termenii autorului, spectacolele religioase. Ceea ce ar trebui înţeles de aici este că drept criteriu de selectare a instrumentelor (din spectrul tipurilor deja existente sau din ceea ce ar fi fost la îndemână) a fost criteriul sonorităţii *juste*, adică una potrivită ca *asemănare* (simpatie) cu prototipul care era *sonoritatea vocii umane* şi asta în contextul unei culturi muzicale profesionale eminamente vocale[2], deja existentă la acel moment de aproximativ două milenii. Cu alte cuvinte, ideea şi concepţia de instrument muzical (tipul de instrument melodic sau polifonic), în accepţiunea modernă (iluministă) a termenului, reprezintă o sublimare, o *mediere* prin *externalizare* sau o reformulare de la *organic* la *mecanic*, a vocii umane ori, mai general, a principiului *vocalităţii.*

O a treia situaţie ar putea fi reprezentată prin cazurile în care instrumentalitatea este redusă la funcţia de

(5.3.) *fundal* (acompaniament, al vocii, spre exemplu, în lied, oratoriu şi operă sau al mişcării în balet). Am comite o inadmisibilă greşeală dacă am considera funcţia de *acompaniament* (instrumental) doar în imaginea unei imense

[1] Lewis Lockwood, *Music in the Rennaisance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, New York, 2009. În partea a III-a a textului, *Ferrarese musical repertoires and styles in the late fifteenth century*, la punctul 27. *Music for Court Festivities and Theater* (pag. 308), găsim o expunere sistematic a *genurilor de evenimente* precum *Music for Public Festivals, Jousts, and Special Events* (pag. 309), *Music for the Intermedi of Secular Drama* (pag. 311) şi *Music for Religious Spectacles* (pag. 315), în calitatea lor de contexte determinante în configurarea tipurilor de ansambluri muzicale.

[2] În aceeaşi monografie, Lewis Lockwood enumeră muzicieni care au trăit şi creat la Ferrara: Guillaume Dufay, Johannes Martini, Jacob Obrecht şi Josquin Desprez (în ortografia autorului), compozitori cunoscuţi, mai întâi de toate, pentru arta lor corală.

https://biblioteca-digitala.ro

chitare a lui Figaro (din *Bărbierul* lui G. Rossini, evident) sau, o altă imagine de proastă inspiraţie, o imensă flaşnetă verdiană. După cum am arătat mai sus, criteriul selecţiei instrumentelor a fost *vocalitatea*, însă lucrurile nu se opresc aici, deoarece analizând atât sensul structurării orchestrei simfonice moderne pe ansambluri/grupuri de instrumente, cât şi organizarea interioară a fiecărui grup instrumental separat, apare o întrebare logică în conţinutul ei privind modelul referenţial, prototipul, care i-a ghidat pe compozitorii barocului şi în special pe practicanţii genului de operă, în căutarile lor a unui ansamblu instrumental potrivit ("simpatic") pentru însoţirea vocilor solistice sau a ansamblurilor de voci.

Argumente ar fi două:

(a) primul: judecata a fost realizată prin extrapolarea unei stări de lucruri din domeniul muzicii culte anterioară barocului şi anume - predominanţa *vocalităţii* începând cu antichitatea greacă, trecând prin evul mediu şi încheind cu Renaşterea, în concepţia şi imaginea ansamblului coral. Altfel spus, după mai mult de două milenii de cultură corală, pur şi simplu nu existau posibilităţi de a gândi în alţi termeni decât doar în cei ai ansamblului coral;

(b) al doilea: prin extrapolarea aceluiaşi criteriul de "sympatheia" (asemănare, potrivire sau imitare), prin care a fost formulată accepţiunea standardului privind performanţele sonore ale instrumentelor muzicale. Până la urmă, s-a procedat prin raţionamentul *simetriei în oglindă* şi anume: în cazul unei producţii, spre exemplu, muzical-dramatice, singurul mod în care lucrurile ar putea să funcţioneze, metaforic vorbind, ar fi ca privindu-se într-o oglindă a armoniei depline, ansamblul instrumentelor să vadă sau doar să pară (ar fi suficient şi atât) un ansamblu de voci.

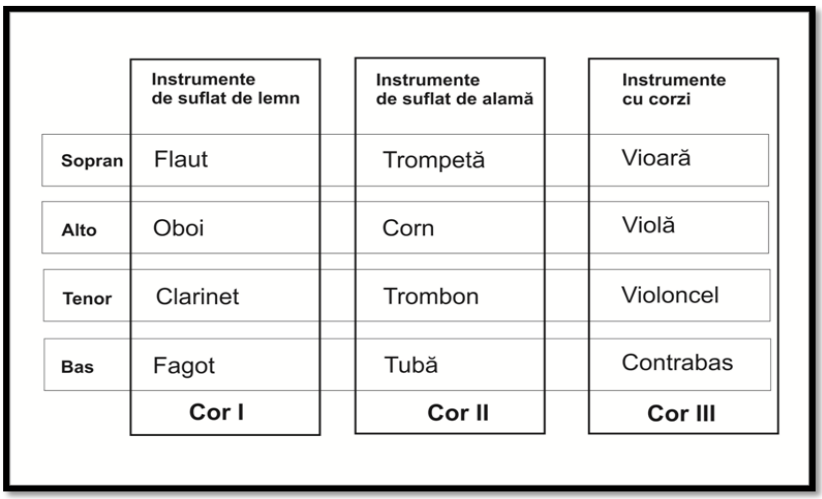
Pericolul evident al redundanţei fie nu i-a preocupat pe compozitori, fie a trecut neobservat, deoarece recurgerea la *dublarea* vocilor de către instrumente (una grosolan de evidentă în cazul unei producţii de operă), această *deghizare* conştientă şi voită a vocalităţii în timbralitatea şi tehnicitatea evident eterogene caracteristică instrumentalităţii, nu au reprezentat, până la urmă, o deficienţă sau un sacrificiu prea

https://biblioteca-digitala.ro

mare atâta timp cât scopul era atingerea armoniei perfecte şi asigurarea unor efecte expresive de care fiecare ansamblu în parte era într-un mod evident incapabil. Altfel spus, caracterul evident *tautologic* al îmbinării între un ansamblu vocal şi un altul, instrumental, conceput ca emulaţie al celui dintâi, nu a contat în virtutea efectului de interpotenţare expresivă care depăşea eficienţa fiecărui ansamblu separat, deoarece căutările au fost orientate în direcţia căutării a noi mijloace de amplificare a impactului impresiv şi, în acelaşi timp, în a forţa atingerea unei noi dimensiuni şi, implicit, al unui nou spaţiu estetic, mult mai extins, al fenomenului muzical.

Astfel, s-a ajuns în situaţia în care, atunci când este vorba, spre exemplu, despre o producţie vocal-simfonică, oratorială, auditorul dintr-o sală de concert are de a face, de fapt, cu patru coruri, neluând în calcul soliştii, şi asta deloc într-un sens metaforic.

Figura nr. 1



Iar dacă abordăm doar imaginea orchestrei simfonice, la aceste trei coruri adăugând şi percuţia (componenta metrică-

https://biblioteca-digitala.ro

ritmică, intens sugestivă într-un sens coregrafic), dintr-odată obţinem o imagine cel puţin paradoxală, în care un ansamblu complex pur instrumental este reprezentat atât pe verticala genealogiei, cât şi pe orizontala organizării interne, istoric-sistematic, drept un imens "paravan", o "cuvertură" sau o "husă", care ascund şi nu neapărat la un nivel profund, amândouă arhetipurile unor tipuri de manifestare comportamentale-comunicative generative primordiale, cu o profundă conotaţie spirituală - vocalitatea şi coregraficul. Însă şi vocalitatea nu rămâne neatinsă, "arsura" înrâuririi instrumentalizante, obsesia sau voluptatea virtuozităţii, fiind resimţită atât prin apariţia în baroc atât a tradiţiei cântăreţilor-castraţi, cât şi, spre exemplu, în cantatele lui J. S. Bach.

Un ultim refugiu al ideii de instrumentalitate ar în

(5.4.) muzica aşa-zisă *pură* sau *absolută*, gen care nu este formulat la modul explicit în nici una din cele trei definiţii şi, respectiv, sistematizări româneşti. Tema este pe larg expusă şi analizată (ca implicaţie de gen şi, evident, estetică) în texte aparţinând, în primul rând, lui Carl Dahlhaus, dar şi unor muzicologi de tradiţie anglo-americană precum Daniel Chua (Cambridge) şi Mark Evan Bonds (North Carolina)[1]. Pentru a înţelege dimensiunile reale pe care le ia avântul instrumentalităţii până în 1800, după cum relatează Mark Evan Bonds[2], în Europa şi în Lumea Nouă au fost scrise şi interpretate aproximativ 16.558 de simfonii diferite. Însă chiar şi în virtutea acestui fapt, simfonia rămâne un gen secundar, umbrită în continuare de genul operei. Cauza? Lipsa textului noţional, opinia lui Rousseau fiind în detaliu comentată atât de Carl Dahlhaus, cât şi de Daniel Chua. Într-un asemenea

[1] Este vorba despre patru titluri de carte: *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (Editions Contrechamps, Genève, 2006) de Carl Dahlhaus, *Music as Though. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton University Press, Princeton, 2006) şi *Absolute Music. A History of an Idea* (Oxford University Press, New York, 2014) de Mark Evan Bond şi *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge University Press, Cambridge, 1999) de Daniel Chua.

[2] Mark Evan Bonds, *Music as Though*, pag. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

context, după cum menţionează în continuare Mark Evan Bond, muzica instrumentală, chiar recunoscându-i-se puterea de a pune în mişcare pasiuni, însă oricum fiind vagă şi imprecisă, ar putea fi apreciată, poate, doar în calitate de muzică vocală fără text[1].

Toate spaţiile realităţii obiective fiind deja ocupate, muzica instrumentală pură sau absolută îşi găseşte un refugiu, cel puţin la modul conceptual-ideatic şi, evident, imaginar, în transcendenţa indescriptibilă prin cuvinte şi inaccesibilă senzaţiilor şi pasiunilor, de unde ideea muzicii însăşi coboară pentru a-l inspira pe compozitorul-geniu romantic. Aşa ar putea formula imaginea ultimului refugiu şi, evident, al ultimului (din cele disponibile) sens al muzicii instrumentale E. T. A. Hoffmann, însă până şi acolo, credem, nu ar fi dificil să "demascăm" genomuri ale vocalităţii sau coregraficului.

Cu alte cuvinte, prin însăşi substanţa ei, *instrumentalitatea* reprezintă o formă *derivată*, *externalizată* şi, prin acest fapt, *mediată* a celor două arhetipuri organice fundamentale - *vocalitatea* şi *coregraficul*, ceea ce şi este evident într-un mod cât se poate de clar, lucrurile fiind abordate atât din direcţia procedurii sistematice-analitice, cât şi din cea istorică.

3. Definiţii şi sistematizări ale genurilor muzicale. Trei concepţii sociologic-empirice (Sohor, Socolov, Nazaikinski)

Următoarele trei definiţii şi sistematizări ale genurilor muzicale aparţin unor trei muzicologi ruşi - Arnold Sohor (1924-1977), Oleg Sokolov (1929-2012) şi Evgheni Nazaikinski (n. 1926). Elementul distinctiv şi, în acelaşi timp, unificator al celor trei concepţii este focalizarea pe imaginea genului ca tip de practică socială.

[1] Ca o revenire tardivă a acestei idei, în romantism apar *Cântecele fără cuvinte* ale lui Felix Mendellsohn-Bartholdy.

https://biblioteca-digitala.ro

3.1. În esenţa ei, sistematizarea lui Arnold Sohor trimite într-o mod direct la criteriul *contextului de interpretare*: "Deoarece pentru a deveni un bun al auditorului, oricare lucrare muzicală trebuie să fie într-un mod obligatoriu interpretată într-un anumit context şi din această cauză fiind orientată înspre anumite condiţii - acest indiciu (criteriu - O.G.) (contextul interpretării, condiţiile existenţei) este general, universal. Desigur, nu putem afirma, că fiecărui gen îi corespund condiţiile lui particulare de fiinţare - genuri muzicale sunt mai multe decât contexte tipizate de interpretare. Însă fiecare gen poate fi atribuit cu suficientă precizie unuia din grupurile mare de gen, care corespund tipologiilor de bază a contextului interpretării."[1] Astfel, categoria de gen se validează ca o intersecţie între concepţia autorului şi obligativitatea accesului la public, aceste două condiţii determinând importanţa calităţii *evenimenţiale* a genului, aspectul tipologic validându-şi conţinutul doar ca model al *adresabilităţii* lui intersubiective.

Deşi suferă de un anumit schematism, sistematizarea este, în acelaşi timp, una funcţională în sensul în care permite deplasarea gradată în ambele sensuri ale spectrului de "rezoluţii" şi focalizare pe aspecte fie tot mai generale, fie tot mai detaliate. Schema taxinomică este structurată din patru grupuri mari de tipologii:

(A) genurile *teatrale*, cărora într-un mod generic le sunt atribuite opera, baletul şi opereta, dar şi muzica teatrului dramatic;

(B) genurile *concertante*, drept exemple aici servind simfonia, sonata, cvartetul, oratoriul, cantata, romanţa ş.a.;

(C) genurile muzicii *aplicate* - *de masă*: cântecul, dansul şi marşul, cu întreaga diversitate a speciilor constitutive ale acestora şi

(D) genurile *de culti* (mesa, recviemul etc.).

---

[1] Arnold Sohor, *Вопросы социологии и эстетики музыки* [Probleme ale sociologiei şi esteticii muzicii], vol. II, Editura Sovetski Compozitor, Leningrad, 1981, pag. 243.

https://biblioteca-digitala.ro

Punând în faţă criteriul *condiţiilor* şi *ocaziilor* de interpretare, celelalte criterii (spre exemplu, ale sursei sau componenţei, mai puţin criteriul expresiei, care ajunge un element implicit al primelor două) sunt formulate ca *vehicole* de deplasare în interiorul fiecăreia din cele patru tipologii mari, între polii generalului şi particularului: "Este necesar de observat că reieşind din condiţiile existenţei lucrărilor muzicale, putem obţine nu doar unul, ci mai multe şiruri de genuri, în funcţie de nivelul la care este produsă diferenţierea. Astfel, prin amplificarea fiecărei categorii, putem considera drept un singur gen, şi nu un grup de genuri, toată muzica teatrală (*genul teatral*); în alt caz - toate muzicile concertante etc. Precum şi invers: în cazul unei clasificări mai detaliate [...], este posibil să considerăm drept genuri autonome, identificabile în funcţie de condiţiile lor de interpretare, speciile operei (spre exemplu, *opera mare* (grand opéra - O.G.) şi *opera de cameră*), simfoniei (pentru orchestră mare şi orchestră de cameră) şi a altor genuri."[1]

Însă nu este vorba doar despre nişte categorii sistemice, ci şi de rolul, conţinutul şi importanţa lor istorică, anume această din urmă calitate validându-le drept *referenţi taxinomici* principali. Aceste patru grupuri fundamentale de genuri sunt considerate ca atare deoarece corespund celor mai importante şi, din punct de vedere istoric, celor mai stabile condiţii de existenţă a muzicii (interpretarea şi receptarea) înspre care se orientează compozitorul.

3.2. Definiţia pe care muzicologul Oleg Socolov o dă genului muzical este una diferită: "Se numeşte gen muzical legitatea generatoare de specie a structurii muzicale, care corespunde unei anumite funcţii - social-practică sau artistică"[2].

[1] Arnold Sohor, *Op. cit.*, pag. 243.

[2] Oleg Socolov, *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* [Sistemul morfologic al muzicii şi genurile ei artistice], Editura Universităţii din Nijni Novgorod, Nijni Novgorod, 1994, pag. 20.

https://biblioteca-digitala.ro

În mod logic, sistematizarea reprezintă o emulaţie fidelă a acestei definiţii. Întreaga concepţie, pe care autorul o intitulează *sistemul morfologic al muzicii europene*, este caracterizată de către Evgheni Nazaikinski prin criteriul *legăturii existente sau absente între muzică şi alte arte sau componente extramuzicale*. După cum afirmă autorul însuşi: "La baza sistemului morfologic propus stă principiul r a p o r t ă r i i la contextul social-artistic înconjurător. În conformitate cu acest principiu, genul muzicii[1] este înţeles ca şi atitudinea ei la domeniile artei şi, pe de altă parte, la tot restul activităţilor umane, această din urmă înţeleasă ca ceva unitar, ca domeniu al «ne-artei»"[2]. este înţeles ca De abia aici, în calitate de *operator sistemic*, este menţionată *muzica pură* în calitatea ei de concept organizator al întregului sistem.

Avem de a face aici cu patru grupuri tipologice, edificate pe baza unei interacţiuni dialectice de *diferenţiere-unificare* şi pornind de la definirea foarte precisă ca delimitare a tipurilor referenţiale de genuri.

Iată imaginea întregului sistem: "Diferenţierea primară a muzicii o putem reprezenta în imaginea unui sistem de coordonate, în care pe partea stângă faţă de axa verticală va fi dispus domeniul creaţiei artistice propriu-zise (arta "monofuncţională, după M. Kagan), pe partea dreaptă - domeniul artei care serveşte nevoile practice ale vieţíi sociale (sau «bifuncţională»); spaţiul superior axei orizontale - domeniul muzicii propriu-zise, cel inferior - domeniul sintezei muzicii cu alte arte. Obţinem astfel patru *familii* (traducerea noastră - O.G.) de bază ale muzicii: 1) pură, 2) de interacţiune (stânga axei verticale - O.G.), 3) aplicată şi 4) aplicată de interacţiune (dreapta axei verticale - O.G.).

Patru familii de bază ale muzicii, însă, nu epuizează toate modificările ei estetice posibile. Suntem îndreptăţiţi să menţionăm două familii intermediare: 5) muzica cu program,

---

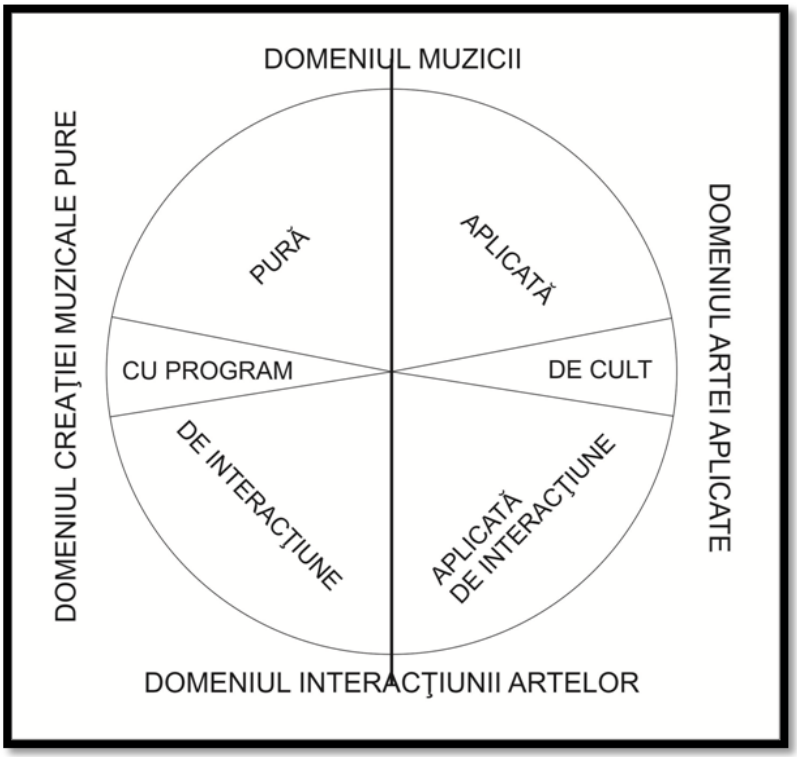
[1] Autorul (Oleg Socolov) foloseşte cuvântul *род* (rod), termen cu conotaţii de înrudire biologică, ceea ce poate fi tradus ca *neam*, *familie*, *specie*, dar şi *gen*.

[2] Oleg Socolov, *Idem.*, pag. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

care ocupă locul între muzica pură şi de interacţiune şi 6) muzica de cult, dispusă simetric faţă de cea cu program, în partea dreaptă a cercului, între muzica aplicată şi aplicată de interacţiune."[1]

Figura nr. 2



Dacă, spre exemplu, prin muzica pură autorul înţelege genurile preponderent instrumentale sau în care surse non-

[1] Oleg Socolov, *Idem*., pag. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentale (vocea) sunt tratate ca funcţie instrumentală, atunci în cazul muzicii aplicate este vorba despre 1) marşuri (de militare, de sărbătoare, funerare sau sportive) şi 2) semnalele muzicale (fanfara militară, semnale de vânătoare, muzică păstorească, iar în contemporaneitate - semnalele posturilor de radio).

În partea inferioară liniei orizontale - genurile muzicii de interacţiune, precum şi genurile muzicii aplicate de interacţiune necesită o explicitare. Astfel, prin muzica de interacţiune autorul înţelege formele de sinteză a muzicii cu alte arte: 1) muzica şi cuvântul, 2) muzica dramatică, 3) coreografică şi 4) pentru ecran (de film sau televiziune). În cazul muzicii aplicate de interacţiune este vorba despre 1) sfera de existenţă domestică a cântecului şi, respectiv, 2) a dansului, caracterizabile prin statutul lor sincretic.

3.3. Miezul concepţiei lui Evgheni Nazaikinski, cel de-al treilea model, este formulată într-o singură frază: "[...] **genurile reprezintă legătura reală a muzicii cu viaţa.**"[1]

Explicitarea conţinutului sistematic pe care îl presupune această aserţiune lapidară se structurează ea însăşi ca modelul unei sistematizări, însă vizând nu atât tipologiile specifice de genuri muzicale, ci mai degrabă, diverse aspecte funcţionale ale acestor.

Un prim comentariu al autorului urmează imediat: "valsul, cântecul de leagăn, simfonia, opera, şlagărul - toate acestea reprezintă muzica în diverse *condiţii* (s.n. - O.G.) de viaţă şi care realizează diverse *funcţii* (s.n. - O.G.) ale vieţii." Generalitatea termenului şi conceptului de *viaţă* ca *fiinţare*, este lămurită aici prin valorizarea atributelor *ontologice* - "condiţii" şi, respectiv, *existenţiale* - "funcţii" (cu sensul de *roluri*) ca însuşiri determinante ale genului muzical mai întâi de toate în calitatea lui de fenomen social.

[1] Evgheni Nazaikinski, *Стиль и жанр в музыке* [Stil şi gen în muzică]: Moscova, Centru editorial umanitar ВЛАДОС [VLADOS], 2003, pag. 80.

https://biblioteca-digitala.ro

Un al doilea comentariu relevă imaginea şi conţinutul *condiţiilor*, precum şi a *funcţiilor*: "[...] fiecare gen concret [...] reprezintă, metaforic vorbind, un adevărat *laborator* (s.n. - O.G.), în care fenomenele şi situaţiile vieţii, ritualurile, ceremoniile, ca şi oricare altă formă a activităţii colective, legată de domestic, muncă sau creaţie, deasemenea şi logica rostirii, gândirii, legităţile proceselor emoţionale şi volitive, sunt implicate în sfera muzicii, sunt însuşite şi oglindite prin mijloacele ei specifice. Iar din punctul de vedere al unui muzician profesionist, genurile sunt ateliere construite de însăşi cultura muzicală, autentice studiouri muzicale în care sunt identificate şi şlefuite diverse procedee ale expresiei muzicale şi este formulată semantica limbajului muzical."[1]

Ca definiţie, Nazaikinskii prezintă drept lucrative două ipoteze, structurate în funcţie de deplasarea fie (a) de la particular spre general (de la clasificare înspre esenţa fenomenului), fie (b) invers (de la gen ca şi categorie muzicală înspre sistematizare şi tipologie), iar această atitudine reflectă cu fidelitate însăşi morfologia polisemantică a genului, acesta înţeles mai întâi de toate în calitatea lui de *fenomen*.

(A) prima definiţie: "Genurile reprezintă tipuri, clase, familii şi specii de lucrări relativ stabile, cristalizate istoric, de lucrări muzicale, care sunt diferenţiate în funcţie de un şir de criterii, fundamentale fiind: a) utilitatea practică reală (funcţiile socială, domestică, artistică), b) condiţiile şi mijloacele interpretării, c) caracterul conţinutului şi formele realizării acestuia."[2] După cum remarcă autorul însuşi, formularea este focalizată nu atât pe gen şi substanţa lui, cât pe genuri şi diferenţierea acestora.

(B) a doua definiţie: "Genul reprezintă o structură generativă complexă şi integrativă, o matriţă, după care este creat întregul artistic"[3]. În opinia autorului, această definiţie

[1] Evgheni Nazaikinski, *Op. cit.*, pp. 80-81.
[2] *Idem*., pag. 94.
[3] *Idem.*, pag. 94-95.

https://biblioteca-digitala.ro

permite diferenţierea foarte clară între stil şi gen. Astfel, dacă *stilul* ne trimite la sursă, la cel care a generat lucrarea, atunci *genul* - la schema genetică în conformitate cu ajutorul căreea s-a format, s-a născut sau a fost creată lucrarea muzicală[1].

În loc de a formula un sistem propriu de clasificare a genurilor muzicale, ceea ce în opinia noastră ar reprezenta o întreprindere de-a dreptul utopică, Nazaikinski propune o soluţie originală, însă una perfect legitimă din punctul de vedere al metodologiei analitice, fiind importante două puncte de vedere: (1) "... pot fi luate oricare clasificări şi criterii, fiind important ca acestea să fie coroborate cu scopurile analizei" şi (2) "... pentru o caracterizare completă a lucrării muzicale este recomandabil a se folosi toate criteriile şi sistemele de clasificare posibile"[2].

Această recomandare este surprinzătoare doar la o primă vedere, deoarece oricât de extinsă ar fi lista criteriilor de evaluare sau a modelelor de clasificare, cantitatea grupurilor principale de mijloace analitice nu ar depăşi cantitatea însuşirilor principale ale categoriei de gen. Astfel, Nazaikinski formulează o foarte scurtă listă, pornind de definirea *criteriului* de clasificare drept *operator de diferenţiere* sau, din contră *de unificare*. În primul rând, importante în opinia muzicologului rus sunt (1) sensul utilitar şi condiţiile funcţionării, urmând (2) mijloacele interpretării, (3) legăturile muzicii cu alte domenii artistice, (4) gradele complexităţii structurale (simple şi constituite) şi (5) provenienţa şi specificul utilizării (primare sau secundare/derivate) sau (6) caracterul conţinutului.

Ca o concluzie preliminară la definiţiile şi sistematizările expuse mai sus, putem afirma că toate pornesc, conform lui Evgheni Nazaikinski, de la o particularitate a sistemului de

[1] Tot astfel, la începutul textului, autorul face o diferenţiere între *gen* şi *formă*, specificând faptul că genul ca obiect este incomparabil mai complex decât forma muzicală: "Dacă formele (într-un sens îngust) sunt demarcate de limitele textului, atunci genurile, fiind într-un fel sau altul imprimate în text, cuprind şi contextul mult mai larg al existenţei lucrării."; *Idem*., pag. 81.

[2] Ambele citate - la pag. 91.

https://biblioteca-digitala.ro

genuri - structura ei (1) *ierarhică*. De asemenea, nu putem să nu observăm, împreună cu Oleg Socolov, că genul poate fi caracterizat prin funcţia de (2) *tipizare* pe care îl exercită într-un mod evident, deoarece genul însuşi îl identificăm drept *tip*, iar întrebarea generatoare de sistem şi, implicit, de ierarhie, este organic legată de esenţa genului şi anume - ce tipizează genul?

Pe de altă parte, funcţia determinantă a *tipizării* îşi găseşte un motiv în însuşi diversitatea copleşitoare şi aparent eterogenă a însuşirilor, iar această centrifugare tipologică reclamă exercitarea unei convergenţe pe criteriul *sistemicului ierarhic* şi *tipicului* deopotrivă. În ideea aceluiaşi Oleg Socolov, putem imagina întreg câmpul culturii europene, în ambele ei dimensiuni - sincronă (pe orizontală de actualitate) şi diacronă (pe verticala istorică), drept un sistem al genurilor, mizând într-un prim moment pe aspectele *structurale-sociale*, însă şi acestea plasate într-o bidimensionalitate cruciformă, dar de această dată într-un spaţiu tridimensional - *sistematic (ierarhic)*, *sincron (de actualitate)* şi *diacron/istoric.*

La fel, cele şase concepţii, aserţiuni normative (definiţiile) şi imagini taxinomice (sistematizările pe tipologii) reprezintă consecinţa unui efort depus cu scopul de a oferi o imagine *ştiinţifică*, validată logic şi, cel puţin, încercând să ofere un set de instrumente analitice utile în formularea unei imagini obiective, corespunzătoare realităţii, chiar dacă nu în cazul tuturor celor şase modele poate fi vorba despre posibilitatea unei racordări directe la starea de lucruri în actualitate. Revenind la cele deja afirmate anterior, deosebit de valoroasă în acest sens se prezintă ideea lui Evgheni Nazaikinski, conform căreea sistematizările pot fi oricare şi oricâte, atâta timp cât ele nu sunt decât ipoteze, proiecte, aproximări şi, în orice caz, nimic mai mult decât *instrumente de lucru*. Nici vorbă despre adevăruri absolute. Accentul de importanţă, după cum foarte bine observă muzicologul, nu cade atât pe valoarea instrumentarului, cât pe scopurile finale ale analizei întreprinse, care, paradoxal, urmărind relevarea funcţionării unor principii cu valoarea de legităţi universale, nu va releva, până la urmă această universalitate, însă într-o imagine a particularului, concretului, imediatului şi actualului. Fiind funcţii ale vieţii

https://biblioteca-digitala.ro

(sociale), genurile îi vor reflecta cu fidelitate nevoia, continuu schimbătoare, de sensuri, conţinuturi şi imagini.

Însă cu toate acestea, nici unul dintre autorii prezentaţi în text nu au remarcat sau, poate, nu au reuşit să remarce (în virtutea formării şi bagajului cultural acumulat, ca savanţi şi cercetători, manipulând dicţionare şi metodologii) un ansamblu de semnificaţii de prim-plan, care confundându-se cu etimologia biologică, au stat în permanenţă în faţa ochilor, semnalizând intens posibilitatea unui nivel primordial, pre-sistematic, pre-tipologic şi pre-ierarhic, de funcţionare a termenului de *gen* - ideea celor două "ontologii" de gen ale manifestărilor pre-lingvistice şi pre-instrumentale ale fiinţei umane, atunci când singurele genuri ale exprimării la îndemâna individului uman erau propria voce şi propriul corp[1]. Mai întâi ca genuri ale fiinţării exprimabile prin cele două "instrumente", deoarece este vorba anume despre aşa ceva, iar mai apoi cu o implicare tot mai mare pe măsura deplierii a tot ceea ce presupune a fi conţinuturile imaginarului şi în egală măsură, structurile de profunzime ale genului uman - arhetipurile specifice celor două "ontologii".

4. Relevarea sensurilor profunde. Genurile ca tipologii de practici pre-artistice. De la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal

Căutarea unei chei potrivite pentru lecturarea sensurilor primare, generative, dar şi ale unor posibile *genomuri*, ale categoriei de gen aduce în prim plan ideile filosofului (antropologului şi lingvistului) american Mark Johnson, formulate în volumul purtând un titlu în aparenţă ermetic - *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination*

[1] Într-un mod parodic, ar trebui să imaginăm un compozitor dominat de multiple energii creative, care s-ar afla pe scenă în faţa unui public numeros, însă care nu ar şti cânta la nici un instrument şi astfel ar fi constrâns să performeze un act artistic folosind singurele două instrumente care i-ar sta la dispoziţie - propriul corp şi propria voce.

https://biblioteca-digitala.ro

and Reason[1]. În opinia cercetătorului, determinările liniare ale gândirii umane, bazate pe scheme logice ale raţionării (tradiţia Descartes-Kant), ambele de substanţă *obiectivistă* (termenul filosorului), nu mai sunt suficiente în intenţia de a înţelege la modul pertinent, spre exemplu, natura imaginaţiei sau cele mai simple proceduri de reprezentare ale sinelui, celuilalt şi a realităţii înconjurătoare.

Discursul autorului porneşte de la denunţarea distorsiunii pe care o exercită conceptele şi schemele logice de înlănţuire a acestora. Mai pe scurt - limbajul articulat, pe care l-am putea reprezenta într-un sens metaforic drept o "conspiraţie" În fapt, este vorba despre efectul de "aluviune" discursivă, care inundă şi, evident, scufundă, sensurile primare, non-noţionale şi non-lingvistice, proprii, ale intenţiilor şi acţiunilor noastre. Accentul de prioritate, însă, cade pe distorsiunea în ceea ce priveşte modul de imaginare, reprezentare şi, în consecinţă, de înţelegere şi asumare a propriilor acţiuni în termeni proprii însăşi impulsului generativ care le declanşează. În fapt, nu este vorba despre altceva decât despre un ansamblu de scheme ale aparenţelor lumii fizice, acumulate în timpul copilăriei. Ulterior, aceste scheme, pe de o parte, se edifică drept fundament al gândirii abstracte, iar pe de altă parte se constituie drept bibliotecă de scheme imagistice (*image schemata* - în termenii autorului) cu care operează imaginaţia. Dând la o parte toate aceste prejudecăţi ale acestei experienţe formative de ordin identitar sau social, cercetătorul american postulează ideea conform căreia gândirea umană, în integralitatea ei, este originată în experienţele corporale. Astfel, nivelul primar generativ al schemelor imagistice rezidă în corporalitate, aceasta înţeleasă ca şi *bazin*, *mediu*, *câmp*, în orice caz, ca epicentru generativ

[1] Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. Acest volum vine ca extindere şi continuare a proiectului iniţiat de lingvistul american George Lakoff prin volumul intitulat *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

originar de natură organică, biologică. Filtrând experienţa noastră raţională, conceptuală, logică şi discursivă prin grila *corporalităţii*, obţinem sensul real al gândirii noastre *obiective* care, în fapt, este una *metaforică*. Pe de o parte, structurile experienţei corporale organizează reprezentările noastre mentale, iar pe de altă parte, acestea sunt asimilate, printr-o evidentă deformare şi sublimare, ca structuri conceptuale, încadrabile în schemele logice ale discursului noţional. Devine evident sensul deviant al acestui transfer metaforizant, de slăbire, dacă nu şi de epurare, de la biologic la discursiv.

De la această idee porneşte muzicoloaga americană Janna Saslaw în aplicarea directă a acestei concepţii în domeniul analizei muzicale[1]. În textul studiului este vorba despre două grupuri de scheme kinestezice (expresia autoarei):

(1) schemele care au de a face cu corpul însuşi: imaginea corpului ca şi *container* (receptacul) - *înlăuntru* sau *în afară*, *centru-periferie*, *faţă-spate* şi *parte-întreg*;

(2) schemele care au de a face cu orientarea corporală în spaţiu sau relaţionarea cu mediul exterior: *legătura*, *energia* (forţa), *calea*, *sursă-cale-scop* şi *aproape-departe*.

Janna Saslaw relaţionează aceste două grupuri de scheme cu teoria lui Hugo Riemann despre modulaţie, reprezentând desfăşurarea entităţilor armonice angajate în desfăşurarea unui câmp tonal drept parcurgerea unui traseu, imagine care într-un mod obligatoriu invocă reprezentările (de ordin kinestezic) ale implicării corporale.

În continuarea ideilor de mai sus, propunem aici un alt mod de reprezentare a genurilor muzicale, acestea formulate în imaginea celor două *genuri* generative ale artei muzicale care ar porni de la cele două "instrumente" primare (fiziologice) care sunt corpul (cu mijloacele constitutive ale mimicii, manualităţii şi motricităţii corporale în general) şi vocea.

Trinomia sintagmatică a lui Boethius, amintită deja în paginile anterioare, prezintă imaginea relaţionării armonioase

[1] Janna Saslaw, *Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-derived Image Schemas in the Conceptualization of Music*, în: Journal of Music Theory, vol. 40/2, 1996, pp. 217-243.

https://biblioteca-digitala.ro

între *musica humana* şi *musica mundana* prin intermediul *musica instrumentalis*. Focalizarea exclusivă pe *musica humana* relevă, însă, faptul că ontologismul evident al acestei concepţii exclude cu desăvârşire contextul *social*, esenţial în definirea genului muzical - socium-ul, dar şi orientarea înspre activităţi de substanţă artistică, deoarece *musica humana*, în sine, semnifică doar armonia între cele două metabolisme - fiziologic (corpul, ansamblul de facultăţi inferioare) şi sufletesc, raţional sau spiritual (ansamblul de facultăţi superioare). Ori, această armonie pur antropomorfă nu este suficientă pentru a înţelege nevoia, realizabilă doar într-un context social, a *externalizării* sau, altfel spus, a nevoii de manifestare şi transmitere a unor conţinuturi identitare.

În acest sens, ar fi necesară o reorientare a sintagmei boethiene de la funcţionarea limitată la interioritatea imperceptibilă a interdeterminării între fizic şi psihic la exterioritatea vizibilă şi audibilă a interacţiunii comunicative cu alţi subiecţi umani prin formularea şi exprimarea propriei identităţi prin singurele mijloace disponibile în lipsa oricăror altora - vocea şi corpul. Înţeleasă în cel mai general mod posibil nu atât ca *receptacul*, cât mai degrabă ca *punte*, corporalitatea funcţionează într-un cu totul alt mod decât în cel boethian, şi anume în unul care ar reprezenta un *instrument* generator de sensuri transmisibile, de recunoaştere şi transformare şi, la un nivel superior, de valoare şi artă, servind, din nou, ca *instrument* sau mai degrabă contribuind la emergenţa şi instaurarea unui mediu generativ în vederea sublimării artistice a celor mai profunde structuri arhetipale ale imaginarului.

Momentul zero al firului evolutiv, care ajunge să fie ipostaziat în prezent prin complexe sisteme conceptual-taxinomice ale genurilor muzicale, îl plasăm într-o imemorialitate anistorică, una mai degrabă imaginară, ca la Stravinski, unde, într-un prim moment, nu poate fi vorba despre altceva decât despre corp şi voce doar în calitatea lor de *sisteme de semnalizare.* Chiar dacă şi într-o formă rudimentară la acest nivel, manifestarea poate fi sistematizată ca formă în două tipuri - *spontană* şi *intenţională*, iar ca şi conţinut - putem vorbi despre expresii generice, esenţializate şi polarizate ca

https://biblioteca-digitala.ro

sens, ale *fricii* sau *agresiunii*, dar şi a *bucuriei*, *satisfacţiei* sau *durerii*, *tristeţii* şi *neputinţei*. În orice caz, este vorba despre o sumă de *reacţii* comportamentale-atitudinale pertinente într-un context de *autoexprimare* şi, mai larg, *comunicare*, pe lângă funcţia de *difuzare* şi *transmitere*, existând aici şi conotaţiile implicite de (auto)*identificare* şi (auto)*formulare* ca *alteritate identitară* în raport cu mediul natural sau social.

Chiar dacă este vorba despre un segment foarte îngust al spectrului de semnificaţii, la acest nivel pre-lingvistic, funcţia limbajului este realizată prin intermediul corpului şi vocii, acestea incluse ca "instrumente" primare, de ordin fiziologic, în procesul de formulare antropogenetică a *individualităţii*, precum şi a conştiinţei de *apartenenţă de grup*. Este vorba aici despre o acţiune susţinută la modul nemijlocit, existenţial, de formulare a unor ansambluri tot mai diferenţiate, de *coduri identitare*. Oricum, la acest nivel putem vorbi doar despre corp şi voce ca aplicare pragmatică a *motricităţii (vizibilitate)* şi *sonorităţii (audibilitate)* într-un sens *sugestiv*, fără alte semnificaţii concomitente.

Într-un cu totul alt sens este formulată problema atunci când printr-o mutaţie temporală extrem de lentă şi anevoioasă, se ajunge la posibilitatea manipulării corpului şi vocii în calitatea lor de "instrumente" ale unui *sistem de simbolizare*. Aici deja poate fi vorba despre posibilitatea generării unor sensuri/conţinuturi complexe, cu atât mai mult cu cât corporalitatea, dar şi vocalitatea, ajung să fie implicate ca două *forme de acţiune determinantă* într-un cadru bine articulat al procedurii ritualice de substanţă religioasă.

Mutaţia de la *pragmatic*, într-o primă etapă, la *simbolic* şi *metaforic* este realizată ca o amplificare a sensurilor deja deţinut şi prin raportare la un domeniu superior realităţii obiective, dar şi la entităţi divine suprapoziţionate umanului. Încă ne situăm la un nivel primar, de învăţare a formulării şi imaginării de sensuri simfolice-metaforice, poziţionare hermeneutică opusă cenzurării metaforice la Johnson-Lakoff prezentată anterior.

Chiar dacă putem admite că ideea *coregraficului*, precum şi a *cantabilului* s-au născut în câmpul activităţilor

https://biblioteca-digitala.ro

individuale sau colective de producţie materială (munca), această ipoteză o considerăm a fi o formă *slabă* generativ în comparaţie cu contextul activităţilor religioase, deoarece în cazul celor dintâi este vorba despre forme *aplicate* şi în egală măsură *însoţitoare* ale unei activităţi principale, pe când, spre exemplu, în cazul ritualului şamanic, formă *puternică*, *dansul* şi *cântul* reprezintă modele esenţiale de coeziune colectivă de ordin deziderativ-imaginativ de o amplitudine şi putere evident superioare. Spre exemplu, în cazul *muncii*, coregraficul s-ar prezenta drept o asimilare a gestualităţii repetitive într-o continuitate figurativă-coregrafică imitativă, ancorată, oricum, în aceeaşi ontologie a realităţii obiective şi fără nici un scop determinant de alt ordin ontologic. Într-un cadru ritualic, însă, coregraficul (împreună cu vocalitatea) deţin o funcţie imitativă-invocativă, de prezentificare, dar şi de conectare a cel puţin două ontologii - realitatea obiectivă şi supramundană, ambele forme de acţionare fiind intenţionate drept vehicole investite cu o energie suficientă pentru a asigura deplasarea între cele două lumi, dar şi de a înrâuri entităţile divine.

Ajungem aici la un moment crucial, deoarece anume aici se relevă cele două accepţiuni ale *mimesisului*: imitaţia *simplă*, directă, a unui obiect sau activităţi reale, şi imitaţia *complexă* a unui prototip *imaginar*, fictiv şi inexistent. Ori, mutaţia de la *motric* la *coregrafic*, de la un simplu *gest* sau ansamblu de *mişcări* la *dans*, cu toate implicaţiile imitativului, o putem motiva anume anume prin nevoia de *esenţializare* a mişcării, o selecţie şi concatenare a gesturilor încărcate de sugestivitate fie în vederea atragerii, prezentificării unei entităţi divine, fie în vederea deplasării până în transcendenţă. Emergenţa conştiinţei propriu-zis artistice, credem, rezidă în această iniţiativă de a selecta semnificativul şi esenţialul în cu scopul de a depăşi propria ontologie. Doar astfel *gestul* ajunge *dans*, iar ideea *coregraficului* se instaurează în calitatea ei legitimă de ontologie artistică.

Este evident că în cazul *muncii* şi *ritualului religios* nu poate fi vorba despre acelaşi potenţial generativ în planul imaginării şi, implicit, al ideaţiei metaforice. Chiar dacă admitem că până la urmă geneza activităţilor artistice a avut la origini o

https://biblioteca-digitala.ro

fecundă intersecţie între *activităţile de producţie materială* şi *activităţile de producţie spirituală*, procentajul a fost, în mod cert, în favoarea religiei, în special datorită faptului că învăţarea gândirii şi cunoaşterii simbolice-metaforice a fost asigurată prin însăşi esenţa celei de a doua activităţi.

Ca *generatori metaforici* şi, la limită, *arhetipali*, corporalitatea şi vocalitatea se prezintă drept două entităţi extrem de fecunde, chiar în pofida unei aparente puţinătăţi de resurse pe care le-ar deţine.

Fiind reprezentabile ca două funcţii ale fiziologicului şi a mişcării, ca şi categorii ale imaginarului corpul şi vocea relaţionează în imaginea perechii *vizibil-invizibil*. Audibilitatea se prezintă drept una avantajată, deoarece ea nu depinde de cenzura impusă de prezenţa sau absenţa luminii, condiţie esenţială în cazul coregraficului. Însă simplul fapt al invizibilităţii permite asocierea ei cu *regimul nocturn* (de invizibilitate) a realităţii, pe când coregraficul aparţine într-un mod univoc *regimului diurn.*

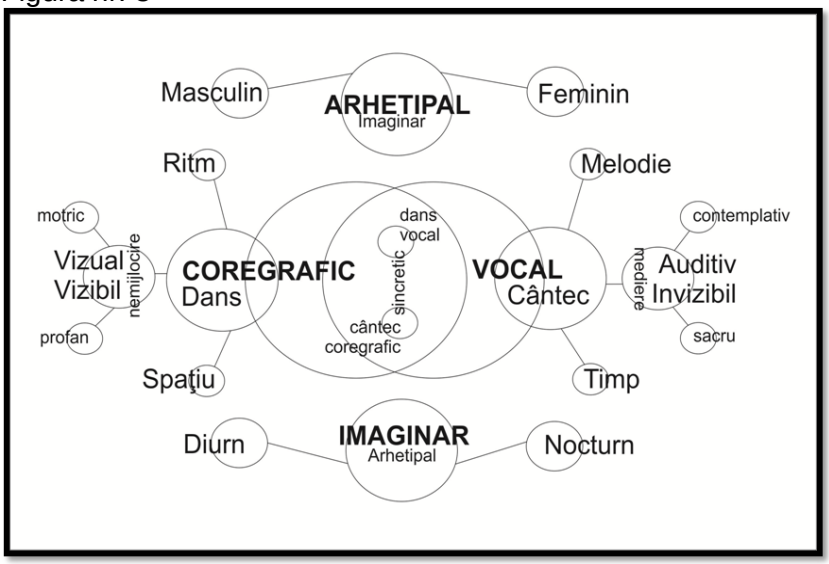
Prin această atribuire, coregraficul s-ar ipostazia într-o categorie a *spaţialităţii*, pe când vocalitatea ar fi întru totul reprezentată prin *temporalitate.* Într-un sens pur muzical, putem afirma că mişcarea operează cu *secvenţe de durate*, pe când sonoritatea - cu *secvenţe de înălţimi.* Însă lucrurile nu se opresc doar aici. *Nemijlocirea* impusă de spaţialitate - obiectivitatea palpabilă a corporalităţii şi-ar găsi opoziţia în statutul *mediat* al vocalităţii, una impalpabilă, practic, "anestezică", şi lipsită de orice materialitate, însă înzestrată, ca şi coregraficul, cu o reală putere de înrâurire şi din această cauză, poate, mai importantă în cadrul serviciului divin decât dansul. De aici şi o următoare atribuire: corporalitatea, prin concreteţea carnală şi, concomitent, energiile instinctuale, se situează la polul *profanului*, pe când vocalitatea poate stimula *contemplarea* şi astfel se situează cu fermitate la polul *sacrului*.

Invocând *ritmul* în cazul coregraficului şi *melodia* în cazul cantabilului în calitatea lor de *coeficienţi de diferenţiere*, ajungem la o primă formulare a *dansului* şi *cântecului* ca două forme elementare, deşi deja metaforice, ale corporalităţii şi vocalităţii, iar o ultimă ipostaziere, una cumulativă, s-ar referi la

https://biblioteca-digitala.ro

două metafore de ordin superior ale corpului şi vocii care sunt, pe de o parte, *masculinul* şi de cealaltă parte - *femininul.* În Figura nr. 3 toate categoriile enumerate mai sus sunt prezentate într-o sincronie imagistică.

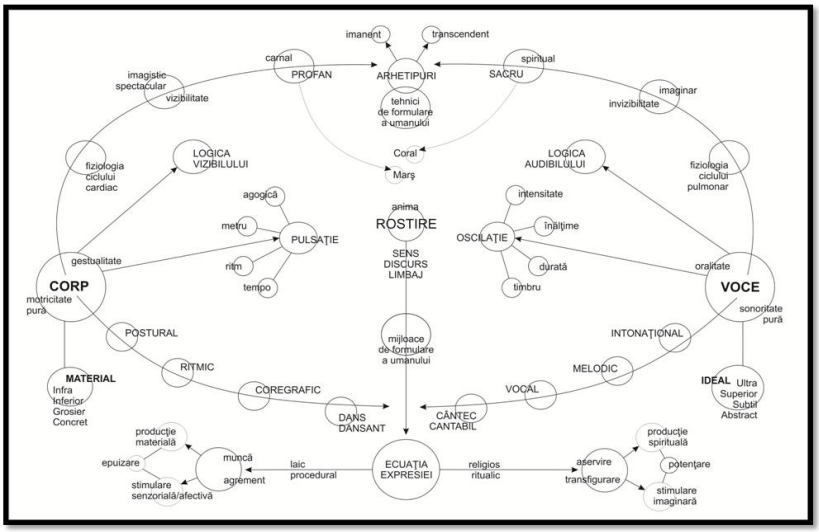
Figura nr. 3



În Figura nr. 4 am intenţionat o reprezentare detaliată a evoluţiei de la faptul concret al corpului şi vocii înspre ipostazierea metaforică a acestora în structuri de câmpuri ontologice de substanţă artistică. Astfel, traseele convergente din partea superioară a imaginii, reprezintă traseul evolutiv înspre ipostazierea *arhetipurilor* în calitatea lor de *tehnici de formulare a umanului*, pe când partea inferioară a imaginii prezintă procesele de formulare acumulativă a *mijloacelor de formulare a umanului*. În epicentrul imaginii este situat termenul *rostire*, prin care înţelegem sensul funciar, dar şi scopul perspectival, al *dansului* şi *cântului*, ambele fiind înţelese ca activităţi *antropogenetice* de ordin superior, prin care fiinţa umană creatoare se identifică, dar se şi mărturiseşte prin mijloacele unui limbaj de ordin superior care este *arta*.

https://biblioteca-digitala.ro

Figura nr. 4



5. Concluzii

Am intenţionat cu bună ştiinţă această *regresie* de la sociologic la antropologic şi de la taxinomic la arhetipal, deoarece, în esenţă, era evidentă această nevoie de cenzurare a identităţii metaforice, de "aluviune" culturală, a discursului ştiinţific în favoarea revenirii la sensul propriu al termenului de *gen*. Fie că este vorba despre *feminin* şi *masculin*, fie invocăm fiziologia şi, în general, biologia, ca referenţi semantici, o facem pornind de la evidenţa modului impropriu, pur convenţional, în care sunt folosiţi termenii. Această acţiune se legitimează şi prin nevoia unei *simplificări* semantice şi *limpeziri* taxinomice, în intenţia de a clarifica şi eficientiza posibilităţile de formulare a unei definiţii pertinente şi evitând "mareea" termenilor tehnici, esoterici în substanţa lor.

Cu atât mai mult se impune nevoia unei asemenea reconsiderări, cu cât în domeniul muzicologiei şi în special în teoria genurilor, terminologia nici măcar nu poate fi suspectată

https://biblioteca-digitala.ro

de a fi una proprie, autentică, ci este împrumutată direct din biologie sau filologie, racordarea termenilor implică deseori explicabile dificultăţi semantice, impunându-se nevoia unei "traduceri" interdisciplinare a termenilor. Nu poate fi trecut cu vederea "conflictul" între etimologie şi sensul "metisat" pe parcursul evoluţiei istorice a muzicologiei, pe care îl suportă termenul de "gen", ajungându-se la situaţia în care sensul evident metaforic (discursiv, tehnic, ştiinţific) substituie semnificaţia originară a termenului şi prin acest fapt generează o atât de contraproductivă creştere în complexitate, dar şi diversitate, a definiţiilor şi taxinomiilor.

Modernitatea oferă dovezi concrete a faptului miza pe cele două genuri primordiale - corporalitatea şi vocalitatea, nu este o ficţiune sau o divagare halucinatorie. Faptul ascensiunii sub- sau contra-culturilor în secolul XX (jazzul, rockul, ascensiunea unor curente precum disco sau, mai general, musica pop), dar şi emergenţa cu ulterioara instaurare triumfătoare a conceptului şi fenomenului muzicii maselor, anume prin intermediul celor două entităţi, antropologice şi arhetipale deopotrivă, probează o dată în plus actualitatea acestor două genuri primordiale dincolo de orice polemici. Mai mult decât atât, în cadrul acestor filoane de practici muzicale, coregraficul şi vocalitatea sunt într-un mod obligatoriu însoţite de instrumentalitate, iar simbolul culturii culte care este pianul şi, într-un mod cumulat, orchestra simfonică, este concurat într-un mod activ decătre chitară şi "band" (trupă, formaţie, orchestră).

Într-o altă ordine de idei, problema genului instrumental contravine (aparent) în mod flagrant cu afirmarea drept modele primordiale a corporalităţii şi vocalităţii. În opinia noastră *instrumentalitatea*, ca idee şi concept, se legitimează doar în calitatea ei de formă *externalizată*, şi prin acest fapt *sublimată* a celor două structuri antropologice şi arhetipale - corpul şi vocea. În acest sens, instrumentalitatea reprezintă un fenomen de ordin *metaforic*, ca semnificaţie fiind o analogie fidelă limbajului noţional articulat (metaforic şi instrumental şi el ca funcţie), ancorat puternic în fiziologic, şi ca model, dar şi ca energie care

https://biblioteca-digitala.ro

animă (!) instrumentul în calitatea lui de obiect de altfel neînsufleţit.

În urma unei laborioase evoluţii istorice, instrumentalitatea se impune, până la urmă (în muzica europeană după 1600), drept un *al treilea gen*, derivat şi sintetic deopotrivă, cu termenii, discursul, tehnica şi, în general, cu toate idiosincraziile lui caracteristice, dacă ne gândim la sintagma "muzica pură", încetăţenită în romantism. Se impune însă, de abia după milenii de exclusivitate socială a practicilor vocală şi coregrafică, iar atunci când, în sfârşit, intră în prim-palnul gândirii şi practicii muzicale culte, o face "decolând", însă cu ajutorul celor două "acceleratoare" - idiomurile aparţinând, generic vorbind, vocalului şi coregraficului.

Parafrazând titlul cărţii lui Edward O. Wilson - *Cucerirea socială a Pământului*[1], s-ar putea spune că genurile muzicii reprezintă *vectori organici*, o autentică analogie a speciilor biologiei, prin care fiinţa umană populează, punând în relaţie directă, cele două *ecologii*, imaginarul şi socialul, cu miza majoră pusă pe continua nevoie de reinventare identitară.

Bibliografie

Monografii:

BONDS, Mark Evan, *Music as Though. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton University Press, Princeton, 2006
BONDS, Mark Evan, *Absolute Music. A History of an Idea*, Oxford University Press, New York, 2014
CHUA, Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
DAHLHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Editions Contrechamps, Genève, 2006
DUBROW, Heather, *Genre*, Routledge, New York, 2014
GELBART, Matthew, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, New York, 2007

[1] Edward O. Wilson, *Cucerirea socială a Pământului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.

https://biblioteca-digitala.ro

JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning. Imagination, and Reason*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
KONEN, Valentina, *Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии)* [Teatru şi simfonia (rolul operei în formarea simfoniei clasice] (ed. a II-a), Editura Muzîka, Moscova, 1974
KONEN, Valentina, *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века* [Al treilea strat. Noile genuri de masă în muzica secolului XX], Editura Muzîka, Moscova, 1994
LÁSZLÓ, Francisc, *Gen, specie şi formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach* (ed. a II-a), Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2006
LOBANOVA, Marina, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность* [Stilul şi genul muzicale. Istorie şi contemporaneitate], Editura Sovetski Compozitor, Moscova, 1990
LOCKWOOD, Lewis, *Music in the Rennaisance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, New York, 2009
NAZAIKINSKI, Evgheni, *Стиль и жанр в музыке* [Stil şi gen în muzică]: Moscova, Centru editorial umanitar ВЛАДОС [VLADOS], 2003
SOHOR, Arnold, *Вопросы социологии и эстетики музыки* [Probleme ale sociologiei şi esteticii muzicii], vol. II, Editura Sovetski Compozitor, Leningrad, 1981
SOKOLOV, Oleg, *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* [Sistemul morfologic al muzicii şi genurile ei artistice], Editura Universităţii din Nijni Novgorod, Nijni Novgorod, 1994
SOLLERTINSKI, Ivan, *Исторические этюды* [Studii istorice], Editura muzicală de stat, Leningrad, 1963
TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între conştiinţa de gen şi conştiinţa de formă*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2003

Articole în culegeri şi reviste:

Janna Saslaw, *Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-derived Image Schemas in the Conceptualization of Music*, în: Journal of Music Theory, vol. 40/2, 1996, pp. 217-243

https://biblioteca-digitala.ro

Articole în dicţionare

Dumitru Bughici (coord.), *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974
Gheorghe Firca (coord.), *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura enciclopedică, Bucureşti, 2008
Valentin Timaru, *Dicţionar noţional şi terminologic [prolegomene ale unui curs de analiză muzicală]*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2002

Webografie:

Vladimir V. Axionov, *Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки)* [Reflexii despre gen ca noţiune ştiinţifică şi paradigmă a creaţiei artistice (pe exemple din muzica simfonică contemporană]; text copiat de la adresa: http://www.twirpx.com/file/431776/
Franco Fabbri, *A Theory of Muzisal Genres: Two Applications*, text copiat de la adresa: http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf
Mike Reynolds, '*Knowing how to gon on' - genre analisys and cross-cultural rhetoric* (paper given at XXVIII Internaţional Conference on Cross-language Studies and Contrastive Linguistics, Rydzyna, Poland, December 1994), text copiat de la adresa: http://wa.amu.edu.pl/psicl/files/32/01Reynolds.pdf

https://biblioteca-digitala.ro

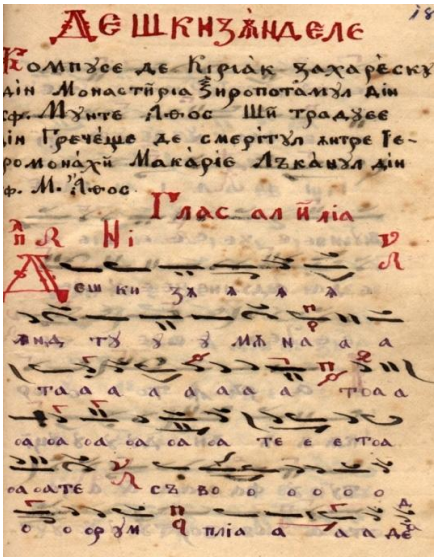
Evoluția psalmului ca gen muzical (III)

Vasile Vasile

Așa cum am arătat în partea anterioară a prezentului studiu consacrat psalmului muzical, vorbim despre patru idiomuri de prezentare melodică a cântării bizantine păstrată în practica majorității culturilor ortodoxe: recitativ, irmologic, stihiraic și papadic.

Printre cele mai reprezentative cântări în **stilul papadic** se numără **anixandarele** - *Ἀνοίξαντάρια* - ansamblu de cântări care a luat naștere prin reunirea mai multor versete din *Psalmul 103*, începând cu *Deschizând Tu mâna Ta* – în limba greacă - *Ἀνοίξαντός Σου τὴν χεῖρα...* numele ansamblului de cântări fiind dat după cuvântul inițial.Am arătat altă dată că mitropolitul Veniamin Costache a încercat să introducă în terminologia liturgică mai multe cuvinte românești - înlocuindu-le pe cele grecești - printre ele aflându-se și echivalentul cuvântului grecesc *anixandare* - cu unul derivat din primul cuvânt al traducerii în limba română a poemului muzical - liturgic: *deschizânde*[1].Noul termen este folosit și de Anton Pann, care scria că anixandarele poartă și numele de *deschizânde*, numite astfel „de cei vechi fiindcă (se) începe cântarea de la *Deschizând Tu mâna Ta*, iar în Ţara Românească s-a făcut obiceiu(l) că să înceapă de la *Veniţi să ne închinăm*" – cum nota în prefața *Privighierului care coprinde în sine toată orânduiala privighierii sau a mânecării,* tipărit „în a sa tipografie de muzică bisericească", în 1848. Cu aceeași denumire se întâlnesc în *Ms. gr. nr. 28* din biblioteca Mănăstirii Neamţ – *Carte de polielee* - și le-am reîntâlnit şi într-un manuscris românesc din biblioteca Mănăstirii Sfântul Pavel din Athos – *Ms. nr. 439 – Deschizândele* – compuse de Kiriac Zaharescu din Mănăstirea Xiropotamu(l) din Sfântul Munte Athos şi traduse din greceşte de smeritul între ieromonahi Macarie Lăcanul din Sfântul Munte Athos.

https://biblioteca-digitala.ro



***Deschizândele* compuse de Chiriac Zaharescu din Mănăstirea Xiropotamu din Muntele Athos, traduse de Macarie Lăcanul**

Cel care a dat strălucire acestui poem muzical - liturgic – precum și polieleului, aleluiarelorși poemului muzical – liturgic *Fericit bărbatul* - a fost **Sfântul Ioan Cucuzel** (au fost propuse mai multe date ale vieții lui, cuprinse între secolul al XII – lea – al XIV – lea[2])[3], cel denumit în epocă *᾽Ανοίξαντός Σου τὴν χεῖρα...* - cel mai mare între dascăli.

Anixandarele lui Cucuzel din recenta culegere de cântări ale vecerniei

https://biblioteca-digitala.ro

Versiunea muzicalăa anixandarelorsale durează circa o oră și mai este în practică la marile hramuri din Athos, când privegherile încep la asfințitul soarelui și se termină a doua zi spre prânz. În recentul volum închinat documentelor muzicale românești din Muntele Sfânt am prezentat principalele așezăminte monahale unde a răsunat glasul ilustrului imnograf și psalt, născut la Dirachium în Albania, precum și icoana Maicii Domnului în fața căreia a cântat acatistul, biserica denumită *Cucuzelisa* și chilia sa de la Marea Lavră[4].

Anixandarele sunt scrise numai în glasul VIII, pentru a da fast ansamblului de slujbe care alcătuiesc privegherea: vecernia mare, utrenia, liturghia. Melodica lor este bogat ornamentată cu inflexiuni modulatorii condiționate de textul psalmului și îmbracă o formă de temă cu variațiuni (22 stihuri – ultimele repetând citatul refren și coda – *Aliluia*), acestea grupându-se cu ajutorul a trei refrene de text și melodie identice, într-o schemă tripartită A – A_1 și A_2, cu coda amintită. Versiunea lui Cucuzel, cu melodica originală a ajuns în practica liturgică de la Mănăstirea Neamț, după cum o confirmă *Ms. nr. 5 din Arhiva Națională a Moldovei, de la Chișinău,* un *antologhion*copiat de Andronic, în 1849, la Secu, ff. 36^{v} – 71 - *Τὰ ἀνιξαντὰρια Anixandarele* **-** ’Ιωάννȣ τȣ Κȣκȣζελȣ ale lui Ioan Cucuzel și la românii din Muntele Athos, unde a fost practicată și copiată de Nectarie Protopsaltul. Eminentul protopsalt a tradus în limba română anixandarele lui Ioan Cucuzel, direct după original precum și după cele prescurtate de HutmuzHartoflax și de Theodor Fokaeos, dar a lăsat și o versiune o anixandarelor mijlocii „prescurtate dintru ale Sfântului Ioan Cucuzel”.

Se poate discuta despre o structură tripartită a poemului liturgic (în forma sa completă), cele trei secțiuni fiind compartimentate de trei refrene repetate la sfârșitul fiecărei stihire: *Binecuvântat ești Doamne…; Minunate sunt lucrurile Tale, Doamne…* și *Slavă Ție, Doamne…* ampla cântare încheindu-se cu *slavă… și acum…* și *aleluia* repetat.

https://biblioteca-digitala.ro

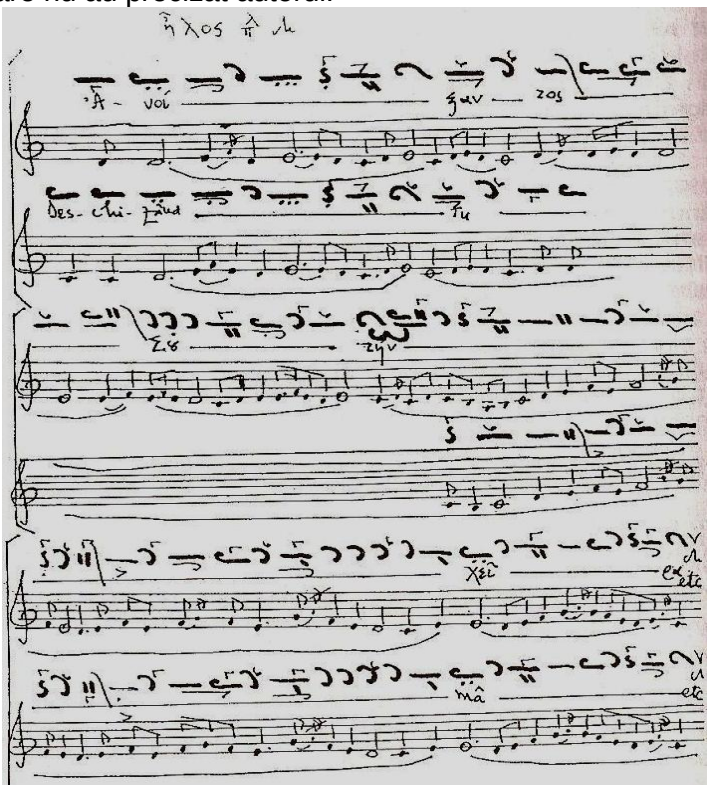
Anixandarele lui Ioan Cucuzel copiate în Ms. nr. 1823 din Prodromu - Athos

Există trei **tipuri de anixandare**: mari, mijlocii și mici, încadrarea făcându-se după dimensiunea lor, după numărul versetelor biblice incluse în poem, dar și după tipul melodiei: papadică – melismatică, bogat ornamentată, sau concisă și semnalez alta, aflată între acestea și reliefând aceeași structură tripartită, fiecare parte având un refren propriu, ce se caracterizează în primul rând prin refrenul literar.

Anixandarele mari - „facere a părintelui Iosif Monahul, călugăr din Monastire(a) Neamţul (…) compuse pe sistema veche de susnumitul părin(te), iară pe sistema noo sânt traduse de ieromonahul Visarion Duhovnicul, tot din această monastire călugăr”, se găsesc în *Ms. gr. nr. 34,* din biblioteca Mănăstirii Neamț, urmate de aceleaşi anixandare, în limba greacă„tot de păr(intele) Iosif alcătuite”. Cu precizarea la cuprins, a autorului, *anixandarele mari,* „facerea a răposatului

https://biblioteca-digitala.ro

Iosif Protopsa(ltul) S(c)him(onahul)" apar în *Ms. nr. 4*, din Arhiva Naţională a Moldovei de la Chişinău, scris la Mănăstirea Secu, în 1841, de Andronic, urmate, de varianta grecească – Τὰ ἀνοιξαντὰριαa (ace)lui(aşi) Iosif Monahul ᾽Ιωσιϕ Μ(ο)ναχ. În forma bilingvă – greacă – română – se găsesc în acelaşi document muzical şi alte cântări inspirate din textele psalmilor: Fericit *bărbatul*, kekragarii, polielee, prochimene, unele apărând şi în *Ms. nr. 3* din acelaşi fond de la Chişinău, caligrafiat de Ştefan Tătaru.*Ms. nemţean nr. 5* – aflat tot la Chişinău - cuprinde şi el *Anixandarele alcătuite de s(c)him(onahul) Ιωcιϕ din Sfânta M(onastire) N(eam)ţ*copiate de Andronic, în 1849**,** la Mănăstirea Secu, identice cu cele din *Ms. nemţean nr. 3*, care nu au precizat autorul.



Incipitul *anixandarelor* în limba greacă si română

https://biblioteca-digitala.ro

Am redat în notație dublă, bizantină și guidonică, incipitul anixandarelor mari, în limba greacă din *Ms. gr 678 (503) B. A.R*. cu corespondentul ca text al celui din *Ms. 32 Mănăstirea Neamț*, pentru a arătamodalitățile de prescurtare ale variantei românești: lipsa semnelor muzicale din anumite tronsoane reprezintă forme sintetizate.

În manuscrisele nemțene apar **anixandarele moldovenești,** versiuni în limba română, adaptate la specificul acesteia și care înlocuiesc în timp pe cele în limba greacă, având melodii mai concise și valorificând din psalm doar anumite versete. În alte documente se numesc **anixandarele mijlocii** și se găsesc în același manuscris nr. 4 din fondul de la Chișinău.

În *Ms gr. nr. 32* din Mănăstirea Neamț întâlnim *anixandarele moldoveneşci* -παρὰ᾽Ιωσιφ - ale lui Iosif, fiind vorba despre adaptarea poemului liturgic, în limba română, la cerințele chinoviei ștefaniene.

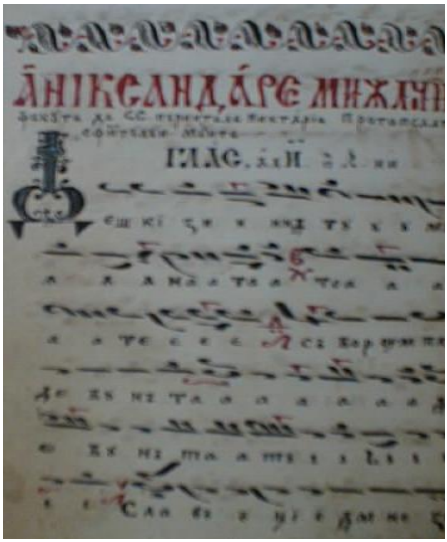
În *Ms. rom. nemţean nr.6*, apar cu aceeași menţionare „moldoveneşti" și aici se remarcă inventivitatea copistului care a desenat la începutul stihului *Soarele şi-a cunoscut apusul său*… astrul luminos.

Am găsit aceleaşi *anixandare pe moldoveneşci* – „scoasă întru asemenea de pe cele greceşci" – precedate de cele în limba greacă, fără a avea precizat autorul, în *Ms. nr. 144* din biblioteca Facultăţii de Teologie din Sibiu, provenind din aceeași vatră muzicală nemțeană.

Marea diversitate sub care apar **anixandarele moldoveneşti**, *facerea* protopsaltului de la Neamţ, impune un studiu aprofundat, ele reliefând şi date asupra tranziţiei de la notaţia cucuzelianăla cea hrisantică, în Moldova, înainte de oficializarea reformei la Constantinopol, în 1814, ale cărei date au fost conturate altădată[5].

Studierea comparativă a altor versiuni nemţene şi athonite ne-ar ajuta la stabilirea paternităţii unor variante ale anixandarelor, unele dintre ele fiind cu siguranţă ale lui Iosif, dar altele neexcluzând posibilitatea să aparţină lui Nectarie Protopsaltul Muntelui Athos.

https://biblioteca-digitala.ro



„Anixandarele mijlocii făcute de s. s. părintele Nectarie, protopsaltul Sfântului Munte”

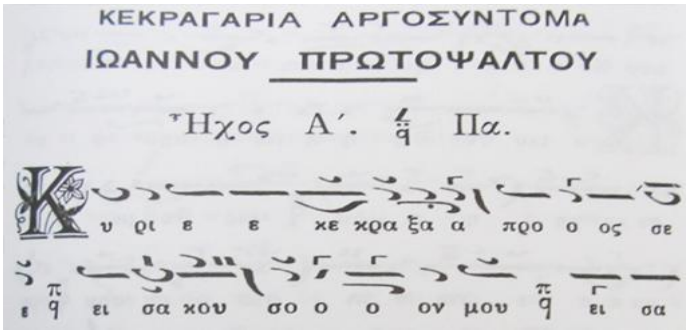
Alte variante caligrafiate de copiști nemțeni se găsesc în manuscrisele din mănăstirile învecinate Neamţului: *Ms nr. 70 din Mănăstirea Secu* – „facerea răposatului Iosif”; *Ms.nr. B II – 77 din biblioteca Mănăstirii Agapia*, copiat parţial chiar de Visarion Protopsaltul. Dintre cele **scrise în chinovia paisiană** amintesc doar câteva ce nu au precizat autorul: *Ms.gr. nemţean nr. 2*; *Ms gr. nemţean nr. 9*; *Ms gr. nemţean nr. 13*; *Ms gr. nemţean nr. 16* ș. a.

Împreună cu celelalte forme muzical – liturgice rezultate din asocierea de psalmi, care apar în serviciile de cult, ***Fericit bărbatul,*** kekragariile, polieleele, binecuvântările, antifoanele etc., anixandarele au apărut în cele dintâi manuscrise muzicale în limba greacă scrise de români, începând cu secolele al XV – lea - al XVI – lea, **în școala de la Mănăstirea Neamț și Putna,** la timpul când în Occident se producea marea diversificare muzicală a psalmului ce-și asociază acompaniamentul instrumental. Poemul muzical – liturgic - *Fericit bărbatul* – ar necesita un studiu special, pentru a urmări comparativ aceeași cântare inspirată din psalmi

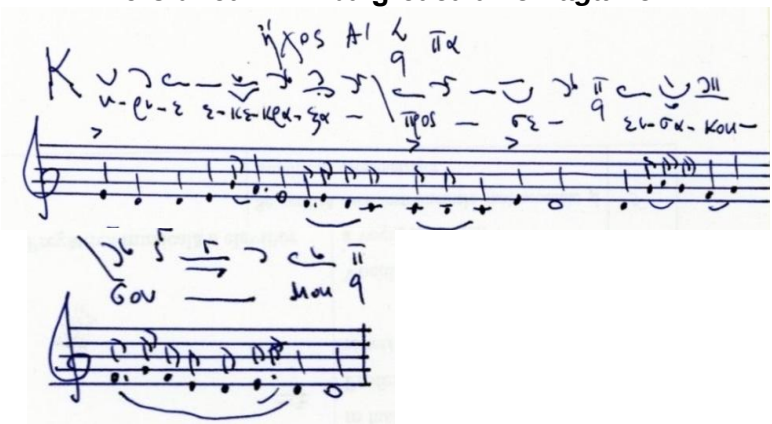
https://biblioteca-digitala.ro

exprimată în diferite modalități muzicale: semiografice, lingvistice, formă monodică ori plurivocală, stil, cu sau fără acompaniament instrumental etc.

Kekragariile au fost „întocmite” din versetele *Psalmului 140*, de Sfântul Ioan Damaschin (secolul VIII), așa cum se precizează în multe manuscrise muzicale, inclusiv în cele aflate în fonduri românești, provenind de la școala de la Putna. Versetele amintite alcătuiesc un alt amplu poem muzical – liturgic și se practică la vecerniile mari, parte a amintitelor privegheri de toată noaptea. Ele sunt alcătuite din versete de psalmi, primele două versete fiind stihirarice, urmate de altele irmologice, continuate cu diferite alte stihiri.



Versiunea în limba greacă a *kekragarilor*



Kekragariile - versete ale *Psalmului 140*,
în limba greacă și cu notație dublă

https://biblioteca-digitala.ro

O variantă corală a acestei cântări datorăm compozitorului **Dan Voiculescu**, în care descoperim elemente de sinteză ale celor două limbaje muzicale: bizantin: intonații, elemente ritmice, trasee melodice în stil, melisme caracteristice, dar și occidentale: tratare imitativă, concordanțe armonice, structurări arhitectonice etc.:

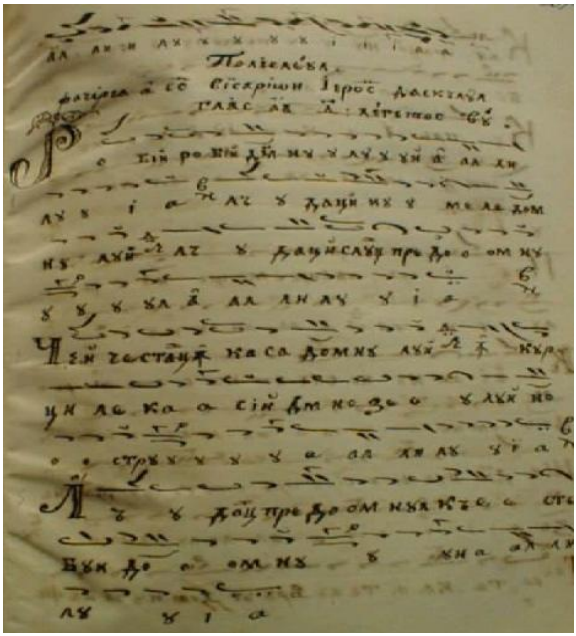
Sopran
Mezzosopran
Alto
mf
Doam - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a -
Doam - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a -
Doam - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a -
- u - - - zi - mă,
- uzi, a - u - - - zi - mă,
- u - - - - - - - - zi - mă.

Dan Voiculescu - Psalmul 140 – *Doamne strigat-am...* de la kekragarii

Polieleele sunt, la rândul lor, ansambluri de cântări liturgice bazate pe texte din psalmi. Ele se practică într-un moment apoteotic al privegherii, când toate candelele sunt pline cu ulei, toate luminile sunt aprinse și-și iau denumirea de la faptul că se invocă multă milă – *πόλυ + ἔλεον - poli + eleon*. Există trei tipuri de polielee, practicate la slujbele mănăstirești, episcopale sau mitropolitane din toată lumea ortodoxă: cele ale sărbătorilor împărătești și ale marilor sfinți – *Robii Domnului* – alcătuite din versetele psalmilor 134 și 135; ale Maicii Domnului – *Cuvânt bun* – din versete ale psalmului 44 și cele practicate în Postul Mare - *La râul Babilonului* – din psalmul 136. Bizantinologul Achilleus G. Chaldaeakes a consacrat recent o

https://biblioteca-digitala.ro

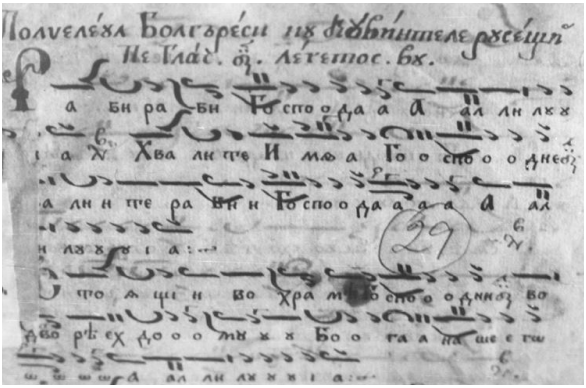
carte genului bazat pe textele psalmilor amintiți și în care este înregistrat și numele lui **Nectarie Protopsaltul** - în calitate de autor al unor asemenea cântări în limba greacă și română - și al lui **Nectarie Frimu**[6]. Printre autorii învesmântărilor melodice vom reține, pe cel al lui „**Visarion Ieros, Dascălul**”, protopsaltul de la Mănăstirea Neamț, într-un document athonit:



Polieleul lui Visarion Protopsaltul din Ms. fără număr de inventar din fondul chiliei *Bunavestire* din schitul românesc Lacu – Athos -*Utrinar(i)ul de psaltichie*, f. 207

E o creație ce ne ajută la explicarea unei controverse, vizând limba bulgară, care ar fi fost practicată în așezămintele monastice românești. Denumirea„polieleu „bulgăresc” nu are legătura cu limba cântării; aici e în limba rusă, cum menționează chiar titlul: *Polieleul bulgăresc cu cuvinte rusești*, dar există creații cu același titlu și cu text românesc, adjectivul precizând doar vechimea și tradiția cântării.

https://biblioteca-digitala.ro



Polieleul bulgăresc din *Ms. nemţean gr.nr. 29* din fondul Mănăstirii Neamț, f. 1

Textul psalmului ***La râul Babilonului*** – din psalmul 136 - a atras mulți compozitori, meritând a fi reținuți, dintre cei străini **Antonin Dvořák**, iar dintre români **G. M. Stephănescu** (un concert), **Nicodim Ganea** (piesă pentru voce și pian), **Sigismund Toduță,** dar la acestea pot fi adăugate și altele, completândlista creațiilor de tip bizantin.

Versetele laudelor (hvalitelor) precum și ale binecuvântările (evloghitarelor) de la utrenie, care se prezintă tot recitativic, provin tot din psalmi (148, 149 și 150), iar **antifoanele de la liturghie** valorifică liturgic și muzical Psalmul 102 - antifonul I – *Binecuvintează, suflete al meu, pe Domnul* – exemplificat mai sus cu creația lui Nectarie Frimu și Psalmul 145 – antifonul II – *Laudă suflete al meu pe Domnul*. Din această din urmă cântare am decupat o stihiră expresivă – a IX – a, cu modulații pasagere din glasul V (diatonic) în glasul VI (cromatic), pentru a reda starea grea a săracului și văduvei „primiți” și ajutați de Dumnezeu, în opoziție cu „păcătoșii” a căror cale o va pierde:

https://biblioteca-digitala.ro

Pre să – ra
Pre să – ra
cul şi pre vă – du – vă va pri – mi şi ca – lea
cul şi pre vă – du – vă va pri – mi şi ca – lea
pă – că – to – şi – lor o va pier – de.
pă – că – to – şi – lor o va pier – de.

Stihira a IX – a din Psalmul 145 – Antifonul II – *Laudă, sufete al meu pre Domnul* – prelucrare de I. Popescu – Pasărea; Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii…*, p. 87;

O altă cântare practicată la liturghie este rezultată din Psalmul 17 - *Iubi-Te-voi, Doamne…*, cea mai cunoscută versiune muzicală fiind a lui **Evghenie Humulescu**, glasul V:

https://biblioteca-digitala.ro

Evghenie Humulescu - Psalmul XVII - *Iubi-Te-voi, Doamne, virtutea mea;*
Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*…, pp. 42 - 43;

Chinonicele sunt cântări ample, în stil papadic, bazate pe texte din psalmi și încheiate cu *aliluia*. O inventariere a psalmilor convertiți în chinonice a realizat tânărul bizantinolog Nicolae Gheorghiță în cartea sa dedicată genului[7].

Un chinonic bazat pe texte din psalmi și reunind cele două semiografii, bizantină și guidonică, dar și stilul monodic cu cel plurivocal, este realizat de bizantinologul ieșean Florin Bucescu și compozitorul Vasile Spătărelu. E Psalmul 23 – *Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi* prezentat în trei versiuni semiografice și muzicale. Prima aparține bizantinologului **Florin Bucescu**, în notație hrisantică[8]:

Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi de Florin Bucescu

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul **Vasile Spătărelu** prelucrează melodia pentru două voci egale:

Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi –
de Florin Bucescu și Vasile Spătărelu

și într-o altă variantă, pentru trei voci egale

Domnul mă paște și nimic nu-mi va lipsi –
de Florin Bucescu și Vasile Spătărelu

Aceste fragmente reflectă respectarea de către autorul melodicii, a particularităților muzicii bizantine și ale glasului III, cu cadențele tipice, iar armonizatorul păstrează nealterat fondul melodic, încadrându-l în tiparele corale simple pentru două și trei voci egale.

Așa cum am anticipat, c**ele mai vechi codice muzicale din țara noastră** în care întâlnim poemele muzical – liturgice amintite, anixandarele, *Fericit bărbatul,*kekragarii, polielee, doxologii, scrise de români pentru români, în limba greacă și o mică parte în limba slavonă, aparțin **vetrelor culturale de la Neamț și de la Putna.** Titus Moisescu aprecia că „cel mai vechi manuscris de muzică bizantină alcătuit și scris de români pentru români”[9], e ***Ms. nr. 56/ 544/ 576 I de la Mănăstirea Putna,*** scris în prima jumătate a secolului al XV – lea, probabil, la Neamț, „de unde a fost adus, după înființarea mănăstirii la Putna”[10]. E legat împreună cu un alt manuscris, datat în 1520 – tratat ca atare[11] și are în prima parte – P I – un

https://biblioteca-digitala.ro

antologhion–un **polieleu** - și apoi, mai multe *aliluiare*, și chinonice duminicale și ale zilelor săptămânii, precum și ale perioadei Săptămânii mari și ale Paștilor, în limba greacă și în limba slavonă și chinonice pentru alte sărbători de peste an și o parte din cele săptămânale.

Următorul manuscris putnean în care apar psalmii în formele poematice amintite e ***Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*** - cum au denumit editorii cele două manuscrise găsite în fondul **Sciukin din Moscova**, nr. 350 și Ms. 31.3.16 - fondul **Iațimirski din Petersburg,** un manuscris bilingv (greacă și slavonă), alcătuind „un singur manuscris, așa cum, de altfel a fost tipărit în *Antologhionul lui Eustatie Protopsaltul Putnei* (1511)”[12].

Valoarea intrinsecă a documentului cuprinzând creații ale marilor reprezentanți ai muzicii bizantine, **Cucuzel, Kladas, Manuil, Agathon, Agalianos** etc, este dublată de prețioasa însemnare criptografică: „Protopsaltul Evstatie de la Mănăstirea Putna a scris această carte de cântări din creația sa (…), în anul 7019” (1511)[13]. E manuscrisul. cu cele mai multe creații în limba greacă și slavonă ale ilustrului reprezentant al școlii de la Putna – Evstatie - și în care întâlnim anixandare, *Fericit bărbatul* – glasul VIII, *Dumnezeu este Domnul*, în toate cele opt glasuri, unele cu text slavon, prochimenele săptămânii și cele speciale, pasapnoarii, diverse chinonice, în limba greacă și slavonă etc. Următorul document putnean în care găsim anixandarele este cel din 1515, prezentat de Titus Moisescu – ***Ms. nr. 1102*** *din colecția sinodală a Muzeului Istoric de Stat din* ***Moscova*****,** „al doilea antologhion al lui Evstatie Protopsaltul Putnei”, care a fost „înstrăinat din interese mercantile”, bizantinologul propunând redarea lui „în ediție de facsimile (*monumenta*), cât și în ediții de transcrieri (*transcripta*)”, fiind „unul din cele 11 nivele ale diacronismului și sincronismului muzical al secolelor XV – XVI în Țările Române”[14]. Din anixandare se păstrează în documentul moscovit doar stihirile începând cu nr. 12 până la final, fiind scrise pe filele 1 – 7^{v}, *Fericit bărbatul* - glasul VIII, polieleul sărbătorilor împărătești, aleluiare, chinonice.

https://biblioteca-digitala.ro

În ordinea vechimii, urmează manuscrisul din **1527,** caligrafiat de **Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț** – Leimonos 258 - semnalat de **Manolis Hatzigiacumis**[15], atribuit școlii putnene de **Dimitrie Conomos** – cum afirma Titus Moisescu[16] și studiat și prezentat de slavista **Anne E. Pennington**[17], căreia editorul datorează „microfilmul manuscrisului, pe care l-am primit de la Oxford"[18]. ***Antologhionul – Ms. Nr. I – 26/ Iași*,** datat de **Mihail Kogălniceanu -** căruia a și aparținut - în 1543[19], iar de editorii documentului – în 1545[20], are precizați și autorii stihirilor poemului liturgic din deschiderea privegherii. Din cele 21 strofe muzicale, editorii au stabilit că 6 aparțin lui Ioan Cucuzel, 7 lui Kladas, 2 lui Gheorghios Panaretos, 2 lui Agathon – Manuil Hrisafi și altele 2 lui Gheorghios Kantopetros, una fiind anonimă, ultimelor două - *Aleluia* – lipsindu-le precizarea autorilor, poate și pentru că ele reprezintă o adevărată sinteză a finalurilor celor precedente.

Din aceeași școală muzicală de la Putna provine ***Ms. sl. nr. 283 B. A. R.*,** datat în 1610 (7118), cumpărat de episcopul Mitrofan, manuscris semnalat de **Grigore Pănțiru**[21], înregistrat greșit ca document slavon, numai două dintre cele 75 de cântări având text slavon, perpetuându-se astfel eroarea lui A. I. Iațimirski[22], care ajunge până și la P. P. Panaitescu[23].

Cel care a semnalat neconcordanța încadrării documentului muzical și a descoperit cea de-a doua cântare cu text literar slavon – un chinonic, atribuit lui **Evstatie**, numele fiind scris cu un amestec de litere grecești și slavone – a fost bizantinologul D. Conomos[24], chinonicul fiind el însuși bazat pe texte din psalmi. Printre celelalte cântări ce au texte din psalmi și apar în acest document atrag atenția: cele 22 stihiri ale anixandarelor, chinonice săptămânale și duminicale, chinonicul amintit, de la Duminica tuturor sfinților, atribuit lui Evstatie, cu textul în limba slavonă. Important pentru creația românească rămâne chinonicul lui **Dometian Vlahul**, cel de-al doilea autor român al unor asemenea creații, după Evstatie protopsaltul Putnei, contemporanii marilor compozitori catolici, ce vor fi prezentați în continuare, cu precizarea că asemenea creații și poeme muzical-liturgice nu sunt cunoscute muzicologiei europene, abia în ultima vreme ele fiind puse la îndemâna

https://biblioteca-digitala.ro

cercetării prin excepționalele volume consacrate muzicii practicate în țara noastră în secolele XV - XVI.

Și cel de-al VIII – lea manuscris putnean – ***Ms. slav*** (ca și precedentul a fost inclus eronat între manuscrisele slave, textul fiind grecesc scris doar cu litere slavone) ***nr. 284 din Biblioteca Academiei*** găzduiește anixandarele, confirmând necesitățile lingvistice ale psalților timpului și fiind un argument în favoarea bilingvismului liturgic din Țările Române.

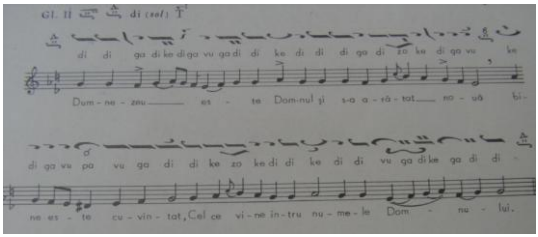
Cel de-al IX – lea manuscris muzical provenit de la Mănăstirea Putna – **Ms. 1886 – Mănăstirea Dragomirna**, merită repus în circulație ca celelalte amintiteși este un stihirar, incluzând și cântări ale Liturghiei, printre care doar câteva chinonice pot fi citate în aceeași categorie a pieselor inspirate din psalmi. Nu știu la această vreme dacă asemenea cântări și poeme muzical-liturgice apar în „cel de-al XII – lea" manuscris putnean, sumarele descrieri nu au în vedere conținutul lui, ci doar amintește prezența anixandarelor[25].

Tot în formă fragmentară apar anixandarele în ***Ms. nr. 816*** *din Muzeul de Istorie și Arheologie bisericească din* ***Sofia*****,** semnalat și datat eronat de R. Palikarova - Verdeil - care tot greșit scrie că ar fi fost în notație „medio – bizantină" și nu în cea „neo – bizantină sau cucuzeliană"[26] și apoi de Anne Pennington[27], și de **Adriana Șirli**, ale cărei însemnări de pe manuscrisul original i-au servit prezentării lui Titus Moisescu, cel care corectează erorile cercetătoarei bulgare și consideră că ar fi fost scris în „al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI – lea"[28]. Forma completă a poemului anixandarelor o întâlnim și în ***Ms. nr. 12 Leipzig***, caligrafiat înainte de anul 1570. Aici cele 21 de stihiri se încheie cu *slavă*…- inclusă în stihira 21 – *și acum…Aliluia*…, de trei ori, ultima cu cadență finală. Corelând această variantă cu cea tipărită în 2002, în Athos[29], se pot constata extinderi ale unor stihiri dar și unele prescurtări, consecințe ale exighisirii în noua semiografie, hrisantică și ale necesității adaptării la condiții stilistice oarecum diferite. Investigarea manuscriselor putnene scoate în evidență creații bazate pe psalmi aparținând unor creatori români: Evstatie Protopsaltul: *Dumnezeu este Domnul* - în limba slavonă, pasapnoarii - în limba greacă, aleluiare cu textul scris

https://biblioteca-digitala.ro

în limba greacă și slavonă, chinonice duminicale – *Lăudați numele Domnului*- pe glasurile I, III, VII și VIII și pentru sărbătorile Maicii Domnului; Dometian Vlahul: chinonice pentru sărbătorile Maicii Domnului; **Theodosie Zotica**: chinonic duminical – *Lăudați numele Domnului* etc. Un inventar al cântărilor cuprinse în cele unsprezece manuscrise aparținând școlii de la Putna a fost semnat de Titus Moisescu, unul dintre principalii editori ai documentelor, semnalând și prezența cântărilor bazate pe texte din psalmi (unele transcrise în dublă semiografie: cucuzeliană și guidonică): prochimene, polielee, *Dumnezeu este Domnul*, pasapnoarii, laude, aliluia, chinonice duminicale, ale săptămânii, ale celor trei liturghii etc., în diferite glasuri, majoritatea în limba greacă și o parte în limba slavonă.

O versiune a acestei cântări adaptată stilisticii secolului al XX – lea am găsit-o în creația psaltului ieșean **Teodor Stupcanu**

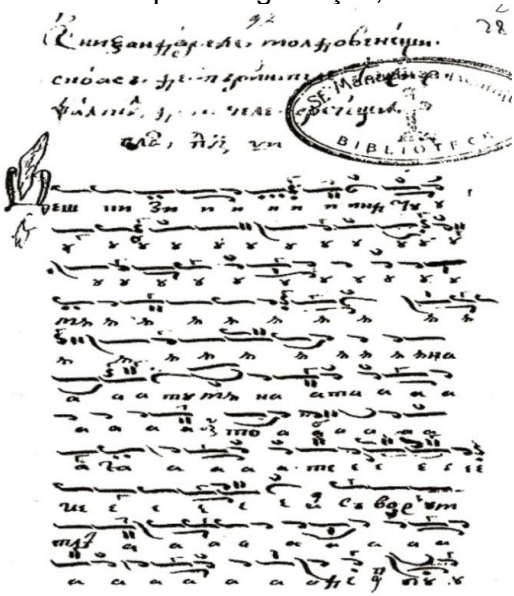


Dumnezeu este Domnul de Teodor Stupcanu;
Extras din Grigore Panțiru – *Notația și ehurile bizantine*

Nu-s cunoscute până în prezent explicațiile introducerii ulterioare în monumentala *Psaltichie rumânească*, din 1713, a lui **Filothei sin Agăi Jipei** a anixandarelor strălucitului reprezentant al vetrei de cultură muzicală nemțeană - **Iosif Protopsaltul,** prezentat într-un studiu din 2001[31]. Însuși Filothei e autor de cântări pe textele psalmilor, cele mai cunoscute fiind chinonicele. Despre prezența anixandarelor pe filele 1 - 3 nu aflăm nimic nici de la Sebastian Barbu Bucur, care le consemnează doar în indexul analitic al cântărilor, le redă în facsimile și cu transcrierea în semiografieguidonică, cu inexplicabila folosire a cheii *fa* și a valorii de optime ca *hronos protos* - atâta timp cât e vorbe despre o creație cu evidente elemente papadice- și a unor cifre derutante (41^{v}) limitându-se

https://biblioteca-digitala.ro

la precizarea că au fost „scrise ulterior, de altă mână”[32].În capitolul rezervat protopsaltului Iosif, am arătat că anixandarele figurează mai întâi numai cu texte – *Ms. gr.B. A. R. nr. 783* (549 – după numărul de ordine dat de Constantin Litzica[33]) - un *Irmologhion* provenind de la Mănăstirea Cernica, datat 17 martie 1803, în care textul anixandarelor este prezentat într-o formă foarte concisă, fără repetările determinate de procesul cântării şi fără refrenele amintite. Din același fond trebuie citat *Manuscrisele românești nr. 576 , 672, 1879, 3005, 3638, 3694, B. A. R*. Anixandarele lui Iosif au circulat multă vreme sub denumirea de anixandare moldovenești, cum le întâlnim în *Ms.* gr.nr. *642 (515) B. A. R***.**, o psaltichie de la sfârşitul secolului al XVIII – lea, de la Dălhăuţi, în care doar titlul e în limba greacă - ᾽Ανοίξάνταρια μολδοβάνικα ἐξήγισις κῦρ ᾽Ιωσήφ Μονάχῳ **-** Anixandarele moldoveneşti exighisite de părintele Iosif. Sub această denumire de „anixandare moldovenești” le întâlnim în *Ms. rom. nr. 1* din Biblioteca Mănăstirii Neamț, „scoasă de părintele Iosif Psaltul după cele greceşci”,



„Anixandarele moldovenești scoasă de părintele Iosif Psaltul, de pe cele grecești”

https://biblioteca-digitala.ro

apoi în *Ms.rom. nr 12*din aceeași bibliotecă și din *Ms. gr.- rom. nr. 107 din Biblioteca ecumenică Dumitru Stăniloae, a Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei*. Lista cu creațiile psaltului nemțean bazate pe psalmii anixandarelor – cea mai răspândită creație a sa - trebuie să cuprindă și documente aflate la Iași: *Ms. rom. III - 94 B. C. U. Mihai Eminescu Iaşi,* la Cluj: *Ms. gr.– rom. nr. 4392 B. C. U. -* din secolul al XVIII - lea ș.a. Pe fila 300 a *Ms. rom. 4402 B. A. R*, citim despre aceeași creație că e compusă „întâi(u) greceşce şi mai p(r)e urmă româneşce, de răposatul Duhovnic Visarion, însă după cum îl cânta părintele **Iosif S(c)himonahul, întâiul cântăreţ(i) al Monastirei Neamţul,** sau după cum îl numea(u) alţii, **Iosif Orbul**, fiindcă orbise la bătrâneţe, de la care ne-a(u) rămas mai multe cântări, atât greceşci cât şi româneşci, pe sistema veche (…) **anixandarele cele mari**, **metathoanele cele mari**, **evloghitarele cele mari**, **aksioane şi alte cântări,** care pe toate le-au scos pe sistema no(u)ă Duhovnicul Visarion, fiindcă cunoştea amândouă sistemele…".

Cel mai renumit interpret român al acestei ample cântări a rămas **Nectarie Protopsaltul Sfântului** Munte - prezentat ca atare câțiva ani în urmă[34], reușind să-i adun și să public cântările de la Liturghie și să-i fixez reperele școlii fondate în Athos[35] și pe cele de la privegheri, care-și așteaptă publicarea. Am găsit de la ilustrul protopsalt român varianta lui Ioan Cucuzel tradusă și adaptată în limba română, o altă variantă redusă de unul dintre reprezentanții reformei hrisantice, Hurmuz Hartofilax și o a treia versiune muzicală realizată chiar de el și care se găsesc în manuscrisele muzicale românești din Muntele Athos, așa cum am arătat în cele trei volume, din 2007, 2008 și 2013[36], cele mai importante versiuni ale anixandarelor psaltului athonitfiind recent incluse într-o antologie prestigioasă[37].

Printre cei care au adaptat anixandarele în limba română se numără **Anton Pann și Dimitrie Suceveanu.** Am ales din anixandarele protopsaltului moldovean al cărui loc în istoria muzicii bizantine din țara noastră l-am conturat într-un studiu[38]și în sinteza din 1997[39], versetul 32, asociat cu versetul 24, din psalmul amintit: „Cel ce caută spre pământ și-l face să

https://biblioteca-digitala.ro

tremure/ Cel ce munții îi atinge și ei fumegă, *Minunate sunt lucrurile Tale, Doamne*", deoarece mi se pare ilustrativă pentru respectarea exprimării tradiționale, bizantine, de către autorul moldovean. El balansează între stilul stihiraric și cel papadic, pe un registru amplu ce atinge decima și utilizează două inflexiuni spre cromaticul VI, pentru a sugera tremurul pământului și fumegarea munților, în contrast cu măreția Creatorului:

Dimitrie Suceveanu – Stihira a V – a din anixandare;
din: Ioan Zmeu – *Utrenier și*
Liturghier cari cuprinde cele mai frumoase și alese cântări ale multor însemnați autori bisericești, (…),
Buzău, Tipografia Alessandru Georgescu, 1892, p. 8;

https://biblioteca-digitala.ro

Mulți dintre autorii unor asemenea poeme muzical – liturgice - cum ar fi **antifoanele -** în special dintre români - nu sunt cunoscuți și merită măcar să fie amintiți: **Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Iosif Naniescu, Varlaam Barancescu, Ștefanache Popescu, Teodor Stupcanu, Ion Popescu - Pasărea**, etc. Ilustrez acest tip de cântare bazată pe psalmi cu un citat din antifonul lui Iosif Naniescu:

Iosif Naniescu – Fragment din - *Antifonul I* –
Binecuvintează, suflete al meu

În aceeași categorie a lucrărilor monodice pe texte de psalmi se înscriu și ceea ce s-ar putea numi **psalmii folclorizați**, cum este cazul celui ajuns prin filiera mitropolitului Dosoftei – via Anton Pann – într-un cântec de stea, ajuns în Muntele Athos, amintit anterior.

Trecerea de la muzica monodică spre cea plurivocală s-a făcut treptat în toate culturile europene. Monodia bizantină își va continua drumul spre modernitate, în paralel dezvoltându-se și o direcție corală, îndeosebi la popoarele slave, unde monodia bizantină cedează locul unor construcții armonice. Versiunea corală de prezentare a psalmilor se va întâlni cu cea din culturile occidentale, chiar dacă vor cristaliza trăsături stilistice distincte.

Apreciind meritele lui Bortneanski, Berezovski şi ale altor urmași, Andrew Wilson - Dickson găsea că muzica lor e departe de rezonanţă bizantină, de icoanele şi de spiritul liturghiei ortodoxe[42]. Observația eprețioasă, subliniind faptul că, muzicienii ruși se distanțaseră și de stilistica bizantină și de tradiționalul *znameni*, cum arată kekragariile în glasul al II – lea ale lui Berezovschi, în care se vede îndepărtarea melosului de

https://biblioteca-digitala.ro

sorgintea bizantină și pentru crearea unei melodici inedite în care nu mai apar nici cromatismele.

Mihail Berezovschi – *Doamne strigat-am*,
din antologia publicată la Chișinău, 1921, p. 4

Muzicologul citat apreciază că *Liturghia* lui Ceaikovski depăşea cu multstilul compozitorilor Capelei Curţii Imperiale, dar el nu iese din spaţiul retoricii convenţionale a diatonicismului. Atras de dorința de a compune lucrări bisericești, domeniu în care consideră că este un uriaș câmp pentru un creator, Ceaikovski nu se inspiră din tradiţia cântecelor *znameni* şi nici nu lasă să se întrevadă că ar fi găsit o înţelegere a spiritului acestei muzici[43].

Se ajunge, destul de târziu la constatarea că **muzica plurivocală**, incluzând-o și pe cea bazată pe texte de psalmi, înregistrează **două tipuri distincte**, cu elemente specifice, chiar dacă aparent le unea exprimarea corală. Aceste particularități ne interesează și pentru a urmări **evoluția psalmului muzical în spiritualitatea slavă,** dar și pentru că ele vor influența creațiile compozitorilor români din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX – lea.

Printre cele mai cântate dintre corurile dirijorului Capelei Imperiale din Petersburg, fost discipol al lui Galuppi, autor de numeroase concerte corale, **D. Bortneanski**(1751 – 1825), se numără și Psalmul 12 – *Până când, Doamne, mă vei uita?* - căruia îi găsește o inspirată înveșmântare melodică, debutând cu un motiv interogativ și neliniștit, reluat cu insistență în toate secțiunile lucrării și prin sugerarea „ridicării” și „înălțării” repetate și intempestive a vrăjmașilor. Corul ajunge la sugerareaunui teren de luptă în care „dușmanii (…) se înalță

https://biblioteca-digitala.ro

asupra mea" și justifică desperareaomul ce se crede părăsit de Ocrotitorul său.

Psalmul 12 – *Până când, Doamne, mă vei uita?*
de D. Bortneanski

Este ceva ce se apropie ca expresivitate de partea I a *Simfoniei a V – a* de Beethoven, din aceasta lipsind cea de-a doua temă – a omului – subînțeleasă în corul bortneanskian prin cel care își amplifică neliniștile exprimate prin două „leitmotive" pregnante, caracterizate prin elementul ritmic anacruzic: „până când?" și „mă vei uita", repetate cu insistență și conducând spre un al treilea „leitmotiv" sinteză: „până când se va nălța vrăjmașul meu asupra mea?"

Valoarea creației compozitorului rus s-a impus și dincolo de fruntariile Rusiei, corul *Slăvit să fie Domnul* - ce integrează versete din Psalmul 95 - fiind tradus și în limba germană.

D. Bortneanski - *Slăvit să fie Domnul,* Psalmul 95

https://biblioteca-digitala.ro

Din fragmentul extras se remarcă preferința pentru armonia în sexte și îmbinarea unor procedee specifice polifoniei (imitații, isoane, pedale) cu cele armonice. Principala caracteristică a stilului său rămâne alternanța dintre cvartetul vocal și cor. O altă creație de mare circulație a compozitorului ucrainean, autor de concerte liturgice, care a lăsat o vastă literatură de acest gen, e cunoscutul psalm coral nebiblic - *Cât de mărit,* prelucrat de Ioan Cartu, inclus de episcopul Nifon Ploieșteanu în culegerea de la începutul secolului trecut[44]

Dimitri Stepanovici Bortnianski (1751 - 1825)
Armonizare: Ioan Cartu (1820 - 1875)
Andante
Cât de mă - rit es-te Dom - nul în Si - on, nu poa - te
lim - ba a tâl - cu - i. Ma-re es - te Dom - nul în Cer pe
Tron şi pâ - nă - ntr-un fir de iar - bă pe pă - mânt.

Dimitri Bortneanski – Ioan Cartu - *Cât de mărit*

și publicată în ambele notații, bizantină și guidonică (fără armonie) și de Ion Popescu Pasărea, în revista *Cultura,* în numerele 1 – 2, din ianuarie – februarie 1930, p. 10.

Această capodoperă muzicală a figurat o lungă vreme ca imn național al Rusiei țariste, în secolul a XVIII – lea și ca emblemă muzical – teologică a țării, răsunând din turnul Kremlinului până la „revoluția” bolșevică. Autorul a căutat și a

https://biblioteca-digitala.ro

găsit echivalențe muzicale, melodice și armonice pentru a reda măreția Domnului în cer și pe pământ, în Sion și până la firul de iarbă de pe pământ, ubicuitatea fiind dublată de veșnicie, „în zi în noapte cu strălucire”, calități amplificate prin sonorități melodice și armonice de mare expresivitate ce urmează un curs ascendent și expresiv. Neglijarea autoratului valorosului cor, de către unii „soliști”, a dus la înscrierea lui în anonimatul unor pricesne sau al unor cântece lumești. O altă versiune corală a aceluiași psalm o întâlnim în catalogul creației lui **Francisc Hubic,** autor și al altor cântări însoțite de psalmi din cele câteva liturghii ale sale.

În fondul documentar *George Breazul* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor am găsit copii ale unora dintre concertele lui Bortneanski, cum ar fi corul *Spre Tine Doamne*,

D. Bortneanski - Psalmul 14 - *Doamne cine va locui*– Fond G. Breazul – VIII - 3046

numit de autor concert (extins pe 15 pagini), sau corul mixt *Doamne, cine va locui,* tratate într-o formă sintetică, polifonico - armonică, așa cum se vede din exemplul prezentat.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul D. Bortneanski, a avut o puternică influență asupra creației lui Gavriil Musicescu și **Ciprian Porumbescu**. Din ductul său melodic, pe textul Psalmului 120 – *Ridicat-am ochii mei la munți* - Porumbescu realizează corul bărbătesc tipărit în 1933 și care s-a bucurat de mare popularitate. În el se întâlnește o prelucrare tematică adecvată textului:

Maestoso
rit.
la munți
Tenor I
Tenor II
Bas I
Bas II
puțin acc.
Răsdi-cat-am o - chii mei
la munți, de un de va ve- ni a - ju-
Răsdi - cat-am o - chii mei la munți
o-chii mei la munți,
dolce
to - rul meu, de un- de va ve - ni
sfânt a-ju-to-rul meu
Răs - di-cat- am
de un-de va ve-ni
a- ju-to - rul meu
munți
o - chii mei
la munți, de un - de va ve - ni a - ju - to - rul meu.

Ciprian Porumbescu - *Ridicat-am ochii mei la munți*

Cu același debut întâlnim piesa la **Teodor Teodorescu**, cel care preferă formația de voci egale și o reducere a tratării polifonice, considerând-o concert chinonic, cum am scris[45].

https://biblioteca-digitala.ro

Teodor Teodorescu – *Concert chinonic*,
după o melodie de D. Bortneanski

Este necesară evidențierea unui specific al muzicii religioase corale ruse, ce renunță la prioritatea melodiei în favoarea armoniei, optând pentru explorarea și exploatarea rezonanțelor grave, așa cum s-a văzut din exemplele lui Bortneanski. Dar linia acestor particularități stilistice poate și trebuie urmărită la mulți alți compozitori ruși și ucraineni, contemporani sau urmași: A. Arhanghelski, P. Turceaninov, Pavel Cesnokov, Alexandr Grecianinov ș. a. E important de reținut preferința compozitorilor ruși pentru tematica religioasă, evidentă în creațiile lui **Rimski – Korsakov, Ceaikovski, Rahmaninov, Stravinski, Scriabin** ș. a. În catalogul creației acestuia din urmă se găsește a III – a simfonie intitulată *Poemul divin* dar și mai mulți psalmi corali sau motete din ei: 2, 22, 30, 113.

Un loc aparte îl ocupă între autorii de liturghii care cuprind și texte de psalmi (antifoane, chinonice etc), **Eusebie Mandicevschi** (1857 – 1929), autor a 12 liturghii în limba română (7), greacă (2) și română și slavonă (3), dar și al Psalmului 133 și 150, acestea din urmă cu text rutean. Ucrainean din Bucovina, eminent muzicolog, editor și dascăl la Viena, profesor al lui Ciprian Porumbescu și Marțian Negrea, autor al unui cor bărbătesc cu text rutean - Psalmul 150 - el ne-a lăsat Psalmul 83, cu text în limba română, în care se remarcă tratarea polifonică, alternând cu pasaje monodice, aceasta

https://biblioteca-digitala.ro

dublând caracterul modal al piesei; sunt trăsături prezente și în Psalmul 133 - *iată, cât de frumos:*

Căci a-co-lo-a a-se-zat Dom-
-co-lo-a a-se zat Dom-nul bi-ne cu-vin-la- rea,
zat Dom- nul bi-ne cu-vin-la- rea,
Dom- nul, dom nul bi-ne cu-vin-la- rea
-nul bi-ne cu-vin- la- rea, căci a-

Eusebie Mandicevschi- Fragment din Psalmul 133 (132) – *iată acum: ce este atât de bun…*

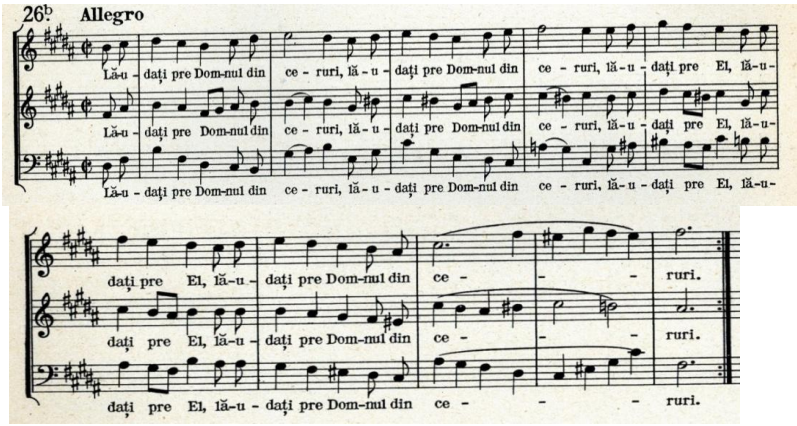
În una din liturghiile salecompozitorul introduce acest chinonic destinat corului bărbătesc:

(LITURGHIA Nr. 6)
Allegro
T I
T II
B
Lă - u - dați, lă - u - dați, lă - u - dați,
Lă - u dați, lă - u - dați, lă - u-
Lă - u - dați, lă - u - dați
dați pre Dom - nul din ce - puri,
dați pre Dom - nul din ce - puri,
pre Dom - nul din ce - puri,

Eusebie Mandicevschi – Chinonicul *Lăudați pre Domnul*

https://biblioteca-digitala.ro

chinonic ce apare și sub următoarea formă, dominată de elemente armonice:

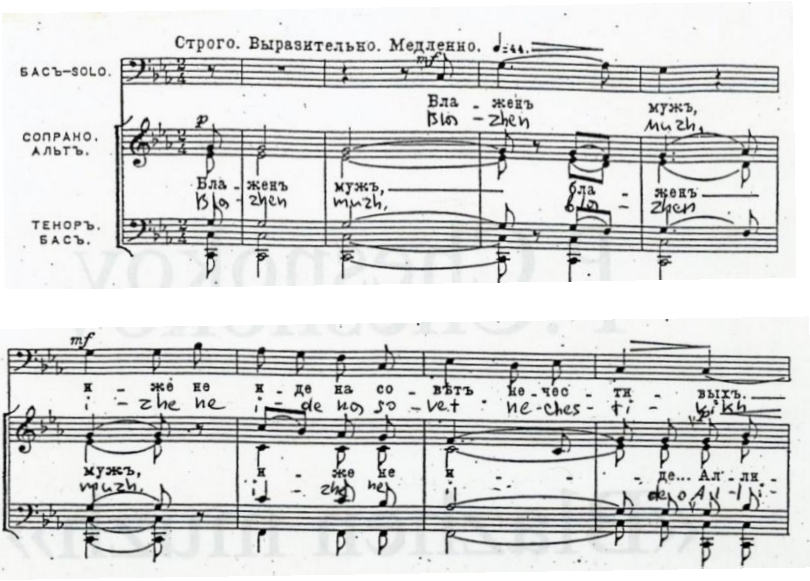

26♭ Allegro
Lă-u - daţi pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - daţi pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - daţi pre El, lă-u-
Lă-u - daţi pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - daţi pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - daţi pre El, lă-u-
Lă-u - daţi pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - daţi pre Dom-nul din ce - ruri, lă - u - daţi pre El, lă-u-
daţi pre El, lă-u - daţi pre Dom-nul din ce - - - ruri.
daţi pre El, lă-u - daţi pre Dom-nul din ce - - - ruri.
daţi pre El, lă-u - daţi pre Dom-nul din ce - - - ruri.

Eusebie Mandicevschi – Chinonicul *Lăudați pre Domnul;*
Din:*Compoziții la imnele Sfintei Liturghiia lui Ioan Gură de Aur,*
Cernăuți, 1929, p. 12*;*

Compozitor prolific de muzică religioasă, a cărui activitate creatoare a fost **întreruptă din cauza invaziei comuniste, care i-a demolat biserica unde era dirijor, pentru a face din aurul ei statuia lui Lenin, Pavel Cesnokov (1877 – 1944)**, a lăsat corurilor bisericești numeroase lucrări în care aprofundează în spiritul muzicii ruse semnificațiile textelor *Psaltirii*. Printre cele mai cunoscute creații de acest gen se numără Psalmul 140 – *Да исправится молитва – Să se îndrepteze rugăciunea mea* - cor mixt, cu solo de tenor, de mare circulație în mai multe limbi, aflat în repertoriile multor formații de muzică creștină. Lucrarea se remarcă prin dialoguri de mare expresivitate între solist și cor. În Psalmul 70 – *Не отвержи мене во время старости – Nu mă lepăda la vremea bătrâneților* - un bas profund dialoghează cu corul mixt, sondând semnificațiile multiple și profunde ale textului biblic. Compozitorul realizează un adevărat concert, alcătuit din mai multe părți diferite ca tempo, melodică și stabilitate tono – modală. În creația compozitorului rus se găsesc și alți psalmi de mare expresivitate, cum ar fi *Fericit bărbatul*, în care utilizează dialogul solo – bas – cor mixt, primul expunând o temă

https://biblioteca-digitala.ro

specifică muzicii ruse, de mare cantabilitate și corul amplifică aceste sonorități cu intervenții complementare, ca în acest fragment:



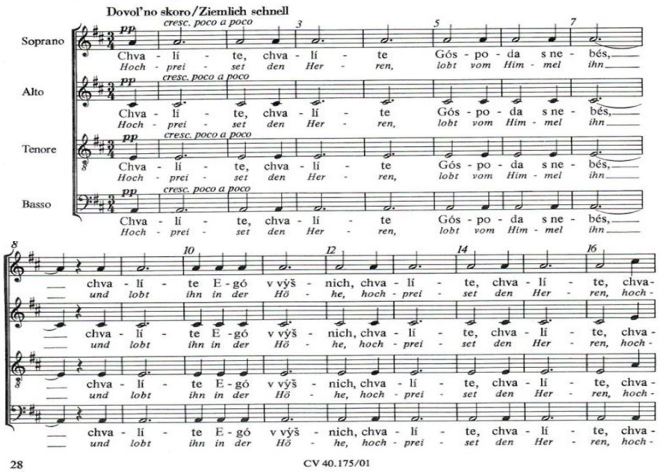
Pavel Cesnokov - *Блаженмуж* - *Fericit bărbatul* –
pentru solo bas și cor mixt;

Discursul muzical surprinde foarte sugestiv ipostazele bărbatului „care n-a umblat în sfatul necredincioșilor”, în ciuda ispitelor vieții. Autor al mai multor vecernii liturghii șiconcerte corale, Cesnokov a compus pe texte din psalmi cântări integrate în servicii ortodoxe, tratate îndeosebi armonic. Printre ele se găsesc unele amintite mai sus dar și Psalmul 104 (103) – *Binecuvintează, suflete al meu…,*sau Psalmul 148 - *HvaliteGospoda* – *Lăudați pe Domnul* – cor mixt cu soliști, cu sonorități concordante cu sugestiile textului.

Asemenea creaţii ar reprezenta continuarea unor **liturghii care nu au fost scrise cu destinaţii explicit liturgice**, ci **consacrate sălii de concert**. De altfel, psalmul are și el contribuțiile sale, deloc neglijabile, pentru celebrarea lui Dumnezeu prin cântare, dincolo de perimetrul liturgic, în sălile

https://biblioteca-digitala.ro

de concert și în cadrul unor manifestări spirituale specifice. Cele mai cunoscute aparţin compozitorilor ruşi **P. I. Ceaikovski** şi **Serghei Rahmaninov**. La cel dintâi compozitor, autor al unei *Liturghii a Sfântului Ioan Hrisostom*, discursul este ordonat coral omofon, pe patru voci, dar mizează în primul rând pe efecte armonice, vocile mişcându-se aproape pe tot parcursul piesei pe recitative armonice, specifice muzicii ruseşti. Este cazul primei părţi din **chinonicul duminical,** numit după terminologia slavonă **priceasna** – *Hvalite Gospoda... – Lăudaţi pre Domnul...,* care se desfăşoară pe acelaşi acord de dominantă, cu schimbarea spre cadenţă a elementelor acordului între soprane şi tenori. Autorul simte nevoia ca la încheierea chinonicului să schimbe exprimarea armonică cu cea polifonică, mai ales că următoarea secvenţă muzicală este realizată pe repetatul cuvânt *Aliluia*. Cele 85 de măsuri înveşmântează un text foarte scurt: *Lăudaţi pre Domnul din ceruri, Aliluia,* ce trebuie să-şi regleze dimensiunea în funcţie de numărul celor ce se împărtășesc.


Dovol'no skoro/Ziemlich schnell
Soprano
Alto
Tenore
Basso
pp
cresc. poco a poco
Chva - lí - te, chva - lí - te Gós - po - da s ne - bés,
Hoch - prei - set den Her - ren, lobt vom Him - mel ihn
chva - lí - te E - gó v výš - nich, chva - lí - te, chva - lí - te, chva -
und lobt ihn in der Hö - he, hoch - prei - set den Her - ren, hoch -
28
CV 40.175/01

P. I. Ceaikovski - Priceasna – *Hvalite Gospoda – Lăudaţi pre Domnul*

Aidoma lui Ceaikovski, **Serghei Rahmaninov** compune *Liturghia* sa cu dorinţa de a fi cântată în serviciile de cult şi dezvoltă în ea o retorică adecvată acestora, ceea ce-i

https://biblioteca-digitala.ro

asigură succesele meritate și în sălile de concert. Dintre creațiile ce valorifică textele de psalmi se remarcă cele care se integrează în slujba liturghiei: antifonul II și concertul *Lăudaţi numele Domnului*, cu sonorități ce particularizează creația sa de acest gen. Așa cum semnala muzicologul citat, autoritățile ecleziastice ruse au apreciat că, în fond, creațiile religioase ale lui Rahmaninov sunt prea laice, apropiindu-se de operă, amintind critica aspră a unui comentator al epocii care considera muzica *Liturghiei* minunată, chiar prea frumoasă, dar pe o asemenea muzică este greu să te rogi; nu este o muzică de biserică[46]. În realitate, muzica rusă a părăsit de mult tradiția bizantină și după mai multe căutări a unei semiografii proprii, a aderat la sistemul occidental de notare, scriere și armonizare a unor melodii de tip recitativic și bazate pe armonizări funcționale. Un asemenea exemplu e cel datorat lui Serghei Rahmaninov, pentru cor mixt, cu melodii preluate imitativ, integrat în *Vecernia* sa, opus 37.

Serghei Rahmaninov - Fragment din - *Блаженмуж* - *Fericit bărbatul*

Procedeul de prezentare cor cu solist îl întâlnim şi la compozitorii bulgari Grigori Liubimov și **Dobri Hristov**. Asupra creației de psalmi a celui dintâi voi reveni în paginile rezervate unor lucrări inspirate din psalmi, prezentate din perspectivă comparatistă, luând ca element de referință *Fericit bărbatul.* Pentru cel de-al doilea am optat pentru chinonicul duminical *Lăudaţi numele Domnului*, în care vocea de bas alternează cu corul, repetând în forme individuale dar și colective îndemnul psalmistului de a lăuda numele Domnului:

https://biblioteca-digitala.ro

D. Hristov – *Lăudați pre Domnul*

Ucenic și în domeniul muzical al lui Ștefan Nosievici și apoi al lui Benedict Randhartinger, la Viena, **Isidor Vorobchievici**, a fost atras de semnificația psalmilor lăsându-ne partituri semnificative. Pentru anumite coruri compozitorul îmbină versete din mai mulți psalmi precizându-le,tot în titlu, numărul de ordine. Cunoscutul psalm - *Fericit bărbatul* – capătă înveșmântări ce îmbină procedeele armonice cu cele contrapunctice.

https://biblioteca-digitala.ro

Fe- ri - cit fe ri-cit, fe- ri - cit băr- ba-lul, băr-
ba-lul, băr- ba-lul, ca- re nu um- blă în sfa-tul ne-le-giu-
i - i - ți - lor, ca- re nu um- blă în sfa-tul ne-le-giu- i - ți - lor

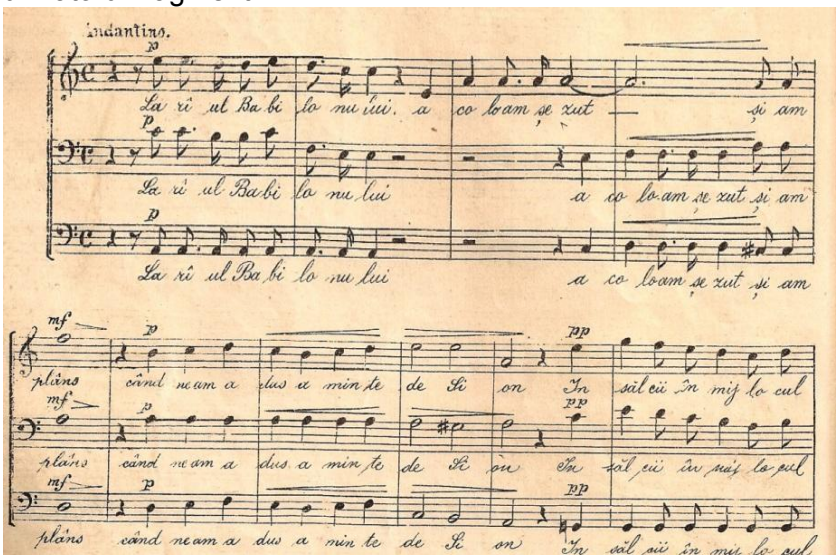
Isidor Vorobchievici - Incipitul corului *Fericit bărbatul*

Coralul gregorian și apoi coralul protestant vor parcurge etape similare de evoluție, dar având ca principal element distinctiv acompaniamentul instrumental, prioritar cel de orgă, deși la început ambele au fost vocale. Inițial coralul inaugurat de Luther era o melodie cunoscută credincioșilor ce îmbrăca un text nou, religios, prima culegere de astfel de creații datând din 1524. Precizareane va ajuta să înțelegematractția muzicii românești religioase spre **cântarea plurivocală** cu influențe din ambele direcții. Cele mai vechi urme ale cântării corale trebuie căutate la noi, în timpul stăreției la Mănăstirea Neamț a Sfântului Paisie, când este atestat „corul armonic al cântăreților ruși”, aspect conturat altădată[47].

Domnitorul Alexandru Ioan Cuza oficializează în țara noastră **cântarea corală în biserici**, din păcate provocând o rupere de tradiția multiseculară, bizantină. Mai multe decenii se va cânta în strana și în cafasul bisericilor românești muzică

https://biblioteca-digitala.ro

liturgică datorată unor compozitori de formație catolică sau protestantă – pe de o parte - paralel cu cei formați sub influența școlii muzicale ruse – pe de altă parte, nici unii, nici alții necunoscând specificul local. Muzicienii români vor prelua elemente din cele două direcții, din prima categorie putând fi citat **G. M. Stephănescu,** din a cărui creație am selectat următorul fragment:


Andantino.
La râ ul Ba bi lo nu lui. a co lo am se zut și am
La râ ul Ba bi lo nu lui a co lo am se zut și am
La râ ul Ba bi lo nu lui a co lo am se zut și am
plâns când ne am a dus a min te de Si on În săl cii în mij lo cul
plâns când ne am a dus a min te de Si on În săl cii în mij lo cul
plâns când ne am a dus a min te de Si on În săl cii în mij lo cul

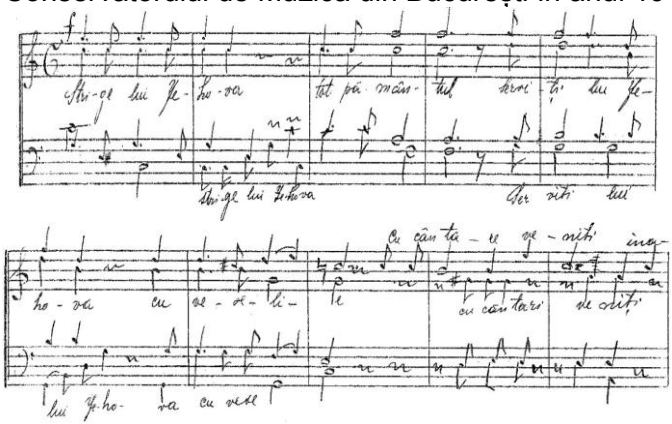
G. M. Stephănescu - *La râul Babilonului* – concert – Fond *George Breazul* – VIII - 3052

Psalmul *Dumnezeu este Domnul* a oferit lui **Ciprian Porumbescu** textul unuicor mixt ce îmbină scriitura armonică cu cea polifonică, având o structură *aba*, cu melodică romantică, tipărită în 1933 după revizuirea lui George Onciul. Psalmul 148 - *Lăudați pre Domnul*– al aceluiași compozitor, revizuit de Andreescu Scheletti și tipărit la Cluj, în 1933, se remarcă prin intervențiile contrapunctice care invită oamenii la lauda ce se cuvine Domnului și printr-o parte secundă ce reia melodica celei dintâi, dar cu un *aliluia* repetat omofon și polifonic, melodia urmând arcurile acordurilor de tonică, dominantă și relativă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ciprian Porumbescu - *Lăudați pre Domnul*

Același caracter imnic îl întâlnim și în ***Psalmul 100,*** preluat din exemplarul copiat de compozitorul Ioan Bohociu, donat Conservatorului de Muzică din București în anul 1944:



Ciprian Porumbescu - Fragment din Psalmul 100 (99) – *Strige lui Iehova*

După o luptă acerbă și îndelungată, purtată între Eduard Wachmann și **Alexandru Podoleanu**, în coloanele revistei *România musicală,* primul reprezentând direcția protestantă, secundul - descendent al vetrei muzicale de la Mănăstirea Neamț, fiind ultimul discipol al școlii bizantine de aici și primul absolvent al cursului condus de Ioan Cartu - ca reprezentant al noii orientări componistice, câștigă teren direcția **fructificării melosului tradițional bizantin în prelucrările corale religioase**.

Această direcție viabilă și care oferă posibilitatea afirmării muzicii românești va birui prin înscrierea în ea a lui **D. G. Kiriac**, discipol al lui Alexandru Podoleanu și autor și al*Liturghiei psaltice*, dar și a unei *Liturghii pentru copii și popor*

https://biblioteca-digitala.ro

și al chinonicului *Lăudați pre Domnul* – melodie tradițională, glasul I, tratată polifonic*,* continuată de **Teodor Teodorescu, Gavriil Galinescu, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu** (dirijor al Capelei române din Paris și autor a trei liturghii, ultima „după vechi melodii tradiționale psaltice, ale lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Ion Popescu – Pasărea"), **Filaret Barbu**, semnatar al unei *Liturghii pentru cor bărbătesc,* **Mihail Bârcă** cu *Liturghia pe teme psaltice*, **Nicolae Lungu** autor al *Liturghiei psaltice pentru cor mixt* și al unei versiuni pentru voci egale și a unei interesante versiuni corale a cântării pe text nebiblic – *Către Tine, Doamne* - **Zeno Vancea,** autor al unei *Liturghii după melodii vechi de strană din Banat*, **Trifon Lugojan**, semnatar al altei *Liturghii după melodii bisericești păstrate în eparhia Aradului,* **Constantin Bobescu**, semnatar al *Liturghiei omofone* etc.

Nu trebuie uitate nume mai puțin cunoscute ale unor compozitori de psalmi, cum ar fi cel al lui **Ion Popescu Runcu (**1901 – 1975), autorul frescei muzicale – *În vremea aceea* – pentru cor și orgă al unei Liturghii „în stil psaltic", dar și al Psalmului 3 – *Doamne, cât de mulți sunt dușmanii mei*.

Ocupându-se de muzicienii români trecuți prin *Schola Cantorum*, Doina – Anca Paron – Floriștean, preia de la Viorel Cosma[48], date ce ne ajută la completarea compozitorilor români atrași de textele *Psaltirii*, menționând la **Ștefan Popescu,** absolvent al Seminarului *Veniamin Costache* din Iași și al Conservatorului din București, și al celebrei școli pariziene, cântăreț de strană, dirijor al Capelei române din Paris, pe lângă o *Liturghie mixtă în stil bizantin*, a unei *Liturghii pentru cor mixt* și a unei *Liturghii catolice*, Psalmul 3 pentru tenor și pian[49], dar omițând *Liturghia glasul VII*, tipărită la Craiova, de editura *Scrisul Românesc*.

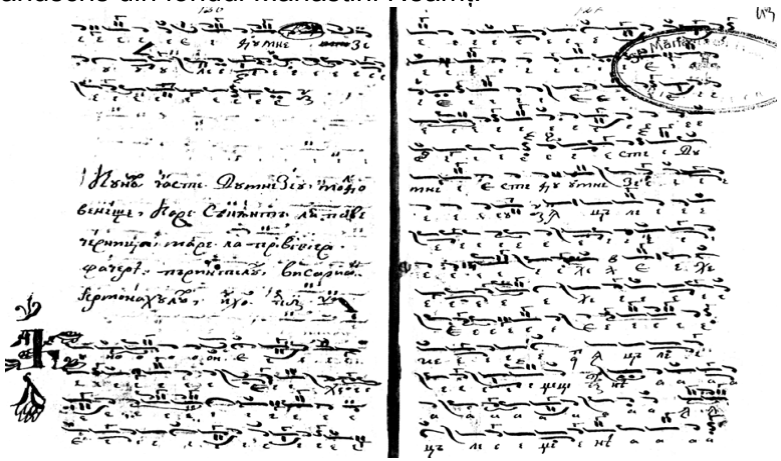
Am avut surpriza de a descoperi în formă manuscrisă, în creion, doi psalmi cu text în limba germană, ai lui **Ion Scarlatescu,** manuscrise nesemnalate până acum, cu precizările care să le facă identificabile: Psalmul 126 (125), datat în 8 octombrie 1920 – *Ms. Rom. IV – 78 din Biblioteca Universității Naționale de Muzică* din București – *Wender Herr die gefangenen Zions – Când i-a întors Domnul din robie pe cei*

https://biblioteca-digitala.ro

din Sion – și Psalmul 131 (130) – *Herr, Herr! Mein Herz – Doamne, inima nu mi s-a smerit - Ms. Rom. III – 34* din aceeași bibliotecă, ultimul datat, cu probabilitate, în același an. Ambele creații ale discipolului lui Eusebie Mandicevschi, la Viena și dirijor al Corului Capelei Române din Paris, sunt destinate corului mixt, ca și *Liturghia Sfântului Ioan* și *Choralele* din 1910 și se caracterizează prin echilibru armonic, cu imitații polifonice, înscriindu-se în ultima dintre direcțiile amintite.

Linia tradițională oferă exemple asemănătoare în *Liturghia psaltică* a lui D. G. Kiriac și în cea a lui Paul Constantinescu (*Liturghia în stil psaltic)*, în *Liturghia după psaltichie pentru cor mixt* a lui Teodor Teodorescu etc. În aceste cazuri termenul de *psaltică* nu are în vedere semiografia, aceasta fiind guidonică și corală, ci proveniența tradițională, bizantină. Și dacă se face abstracție de proveniența melosului prelucrat, de sorginte bizantină sau creație proprie, lista trebuie continuată cu mulți alți compozitori, autori de liturghii, în care sunt prezenți psalmii ca antifoane, aliluia după *Apostol*, chinonice etc.

Cântarea *Cu noi este Dumnezeu* a înregistrat o carieră îndelungată, fiind întâlnită în vechi manuscrise în notație psaltică, așa cum se vede din următorul exemplu, dintr-un manuscris din fondul Mănăstirii Neamț:



Cu noi este Dumnezeu din *Manuscrisul românesc nr. 1 Mănăstirea Neamț*

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Lungu prelucrează pentru cor, amplul poem muzical – liturgic - *Cu noi este Dumnezeu* - în care îmbină cântarea solistă a unei altiste:

Nicolae Lungu - *Cu noi este Dumnezeu*

cu corul mixt, acesta din urmă răspunzând cu același refren: „Căci cu noi este Dumnezeu”:

Nicolae Lungu - *Cu noi este Dumnezeu* - glasul VIII, din *Liturghia psaltică pentru cor mixt*

Pentru varianta **psalmilor corali bazați pe melos bizantin** m-am oprit asupra *Psalmului 102*, antifonul I, din *Liturghia* lui Gavriil Galinescu, rămasă încă în manuscris (Direcția Județeană Neamț a Arhivelor Statului, Fond *Gavril Galinescu* – Ms. nr. 86):

https://biblioteca-digitala.ro

Gavriil Galinescu- Antifonul I de la Liturghie – Psalmul 102 - *Binecuvintează*

Printre cei mai importanți compozitori români care îmbină cele două direcții se numără: **Constantin Baciu** (care folosește acompaniamentul instrumental, ce apăruse și în unele dintre creațiile lui Musicescu), **Nicodim Ganea, Dimitrie Cuclin** (autor a mai multe liturghii corale și al *Psalmilor 1, 26, ,31, 36* și a suitei de psalmi, 1, 2, 3, 4 și 5 - pentru voce solo – primul dintre ei folosind acompaniamentul de armoniu), **Sabin Drăgoi** (semnatar a 3 liturghii, a *Recviemului românesc* și a chinonicului pentru cor mixt 8 instrumente de alamă și percuție, inspirat din psalmi – *Lăudați pre Domnul*), **Augustin Bena** (autor a 3 liturghii și a pricesnei *Lăudați pre Domnul*), **Anastasie Lipovan, Timotei Popovici** (un alteminent discipol al lui Musicescu), **Sigismund Toduță, Hans Peter Türc** ș. a. m. d. După ce a lansat *Psalmul 117*, pentru vocea de soprană, acompaniată de harpă, cel din urmă dintre compozitorii citați a făcut apel la *Psalmul 50* în lucrarea sa *Patimile după Matei – o muzică transilvană pentru Vinerea Mare,* prezentată la Sibiu, în 6 aprilie 2007, în cadrul manifestărilor Sibiu – Capitală culturală Europeană și apoi la Dresda în 8 martie 2008. Lucrarea s-a bucurat de o analiză pertinentă a esteticianului clujean Ștefan Angi[50].

https://biblioteca-digitala.ro

Beneficiar al diplomei de licență în *Cânt gregorian*, al Academiei *Santa Cecilia*, **Sigismund Toduță** a dobândit-o și pe cea de *Magisterium compositione sacrorum conventum din Roma,* cu *Psalmul 97*, pentru cor mixt și orgă, psalm precedat de cel cu numărul 23, din 1937, o lucrare mai complexă în patru părți: *Preludio, Lamento, Recitativo* și *Fuga*, de *Missa pentru cor mixt cu orchestră* (1937), de *Liturghia Sfântului Ioan* „în stilul melodiilor bisericești din Blaj" și de *Psalmul 133*, avizat de însuși George Enescu (1939)[51]. Lumea psalmilor va stărui în creația compozitorului clujean, în 1939 dirijându-și *Psalmul 133* și peste 35 de ani lansând psalmul *La râul Babilonului*[52]. Compozitorul este nevoit să abandoneze genul, majoritatea lucrărilor sale religioase, dominate de cele bazate pe psalmi dându-li-se viață abia în concertul omagial din anul 1992[53].

Un tratament aparte o au psalmii prezenți în *Liturghia solemnă* (1937) în care **Sabin Drăgoi** integrează melodii bisericești, îndeosebi din zona bănăţeană.

Una dintre cele mai recente *Liturghii corale,* aparţine regretatului maestru, diaconul **Dragoş Alexandrescu**, un profund cunoscător al ambelor sisteme de muzică, bizantină şi corală, recunoscut şi pentru calităţile sale didactice și de teoretician. Tipărită de Editura muzicală, în anul 2001, *Liturghia* are un statut dublu, fiind destinată deopotrivă cafasului bisericii, dar şi sălii de concert, cum s-a şi dovedit, anumite cântări fiind prezentate şi în biserici dar şi în manifestări concertante. În lucrare întâlnim cele două modalităţi componistice practicate în cadrul *Cântărilor Sfintei Liturghii* și amintite mai sus:

1 - **prelucrarea armonică a unor melodii tradiţionale,** menţionate ca atare, cum este cazul *Troparului Bobotezei*, „prelucrare după melodia ehului I";

2 - **crearea de melodii noi, în spiritul muzicii bizantine, armonizate pentru cor mixt,** cum e – *Antifonul I – Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul*...[54]

https://biblioteca-digitala.ro

Andantino
S.
A.
T.
B.
Bi - ne-cu - vin tea - - zã, su - - fle - te al meu, pe
Bi - ne-cu - vin - tea - zã, su - fle - te al meu, pe
Dom - nul, şi toa - - te din lă - un - trul meu,
Dom - nul, şi toa - te ce - le din lă - un - trul meu,
Dom - nul, şi toa - te ce - le din lă - un - trul meu,
Dom - nul, şi toa - te ce - le din lă - un - trul meu.

Dragoş Alexandrescu – Antifonul I –
Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul

O listă a autorilor muzicii antifonului I, alcătuit din texte de psalmi, este greu de făcut, dar ea ar trebuie să cuprindă pe cei mai importanți **creatori de liturghii corale.** Ea ar trebui să înceapă cu Isidor Vorobchievici, autor al unei asemenea lucrări inclusă în *Liturghia* sa, în care sunt prezente principalele cântări ale slujbei: antifoane, trisaghionul, aliluia, heruvic, răspunsurile, *Tatăl nostru*, chinonicul, numit aici cântarea împărtășirii.

Bine - cu-vin-tea-dæ su fle - te al meŭ pre Dom- nul, şi toate cele
din læ-un-trul meŭ nu-me-le cel sfînt al lui, bine eşti cu-vin-tat Do am- ne.

Isidor Vorobchievici – *Cântări corale pentru Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, întocmite pentru școalele poporale*, Cernăuți, 1880, p. 6;

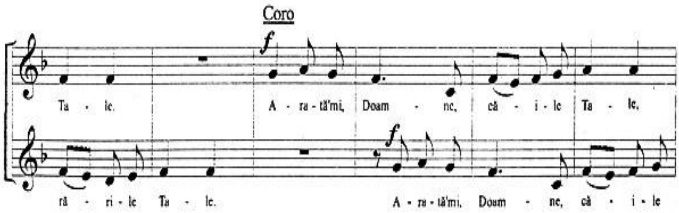
https://biblioteca-digitala.ro

O liturghie asemănătoare, tot pentru cor mixt, a tipărit recent Ion Pelearcă, în culegere aflându-se psalmii integrați în această slujbă, antifoane, aliluia și chinonice: *Lăudați pe Domnul* și *Trupul lui Hristos,* pentru acesta din urmă autorul precizând că este „prelucrare”[55], melodia fiind cea tradițională, în stil bizantin.

Lucrări asemănătoare, care au acordat atenția cuvenită cântărilor inspirate din textele psalmilor încadrați în cele două antifoane sau în chinonice au mai semnat compozitorii: **Gheorghe Dima** (*Lăudați pre Domnul*), **Ioana Ghica – Comănești** (*Psalmul 94*), **Dumitru D. Stancu** - *Cântările Sfintei Liturghii* remarcate prin intonaţiile modale, **Gheorghe Dumitrescu** – *Liturghia solemnă* și *Liturghia pentru copii,* **Tudor Jarda** – *Liturghia valahă*, (1990), analizată de Ligia Toma-Zoicaş[56], **Liviu Comes** - *Liturghia (greco - catolică)* şi **Valentin Timaru -** *Liturghia* toate reprezentând confesiunea creatorilor – greco - catolică. Declaraţia proprie a venerabilului compozitor clujean Tudor Jarda întăreşte consideraţiile privind destinaţia lucrării: „Eu am scris o liturghie – ce este de fapt o lungă rugăciune – şi nu o muzică religioasă de concert. Această muzică trebuie să fie cântată, nu o singură dată în sala de concert, ci mereu, şi într-un cadru ce este propriu spiritului”[57]. Valentin Timaru apelează în prima dintre liturghiile sale la sonoritatea specifică a clopotelor, iar în *Liturghia solemnă* la orchestra acompaniatoare a corului mixt și a solistului.

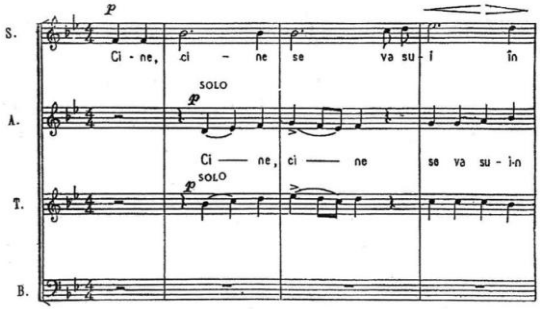
Următoarea liturghie a lui **Liviu Comes** e numită ***Brevis*** și cuprinde mai multe pricesne (echivalentul slavon a termenului grecesc chinonic, care includ în Transilvania cântări religioase, multe cu amprente laice). Se impune cântarea bazată pe versetele psalmistice *Arată-mi Doamne*, în care întâlnim alternanța cor de voci egale – soliști:

https://biblioteca-digitala.ro



Liviu Comes - Priceasna - *Către Tine Doamne*

Pătrunderea muzicii corale în serviciile de cult ortodoxe din țara noastră a favorizat nașterea unui gen nou, oarecum echivalent cu vechiul chinonic, numit după tradiția slavă *pricească* și anume **concertul coral,** care a luat locul genului tradițional, practicându-se în ambele medii: liturgic și concertistic. Am ales pentru acest gen chiar o creație aparținând celui căruia datorăm nașterea lui – **Gavriil Musicescu** - absolvent al seminarului din Ismail, perfecționat în domeniul coral la Petersburg. În calitate de dirijor al celebrului cor al Mitropoliei resimte nevoia unor asemenea creații și lansează cu propria formație corală **concertul liturgic**: *Cine se va sui în muntele Domnului* - Psalmul 23 - al lui David, combinat cu versete din alți psalmi. Lucrarea trădează influența muzicii ruse, dar depășește faza recitativelor armonizate, extinzând scriitura spre forma polifonică.

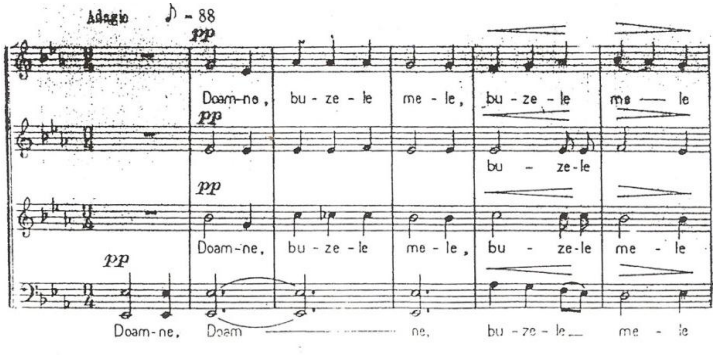


https://biblioteca-digitala.ro

Gavriil Musicescu - Incipitul concertului liturgic
Cine se va sui în muntele Domnului…

Partea secundă - *Allegro – Acela va lua binecuvântare de la Domnul* - Psalmul 23 - realizează nu numai un contrast timbral, ci și unul agogic, dominantă fiind scriitura armonică.

Dialogul vocilor feminine cu cele bărbătești alternează cu reunirea omofonică deschizătoare pentru un nou dialog polifonic pentru întrebarea: „*Cine este acesta*”, urmată de răspunsul: „*Domnul Savaot, Împăratul slavei*”. Partea a III - a – *Adagio* - în *Mi bemol major*, în măsura de 3/4 - *Doamne, buzele mele vei deschide...* are sonorităţi de coral, cu tensionări dinamice şi încheiate cu imitaţii ale temei expusă de altiste şi cu o modulaţie spre *sol minor.* Revenirea la tonalitatea inițială se realizează printr-o intervenţie omofonă ce se stinge progresiv:

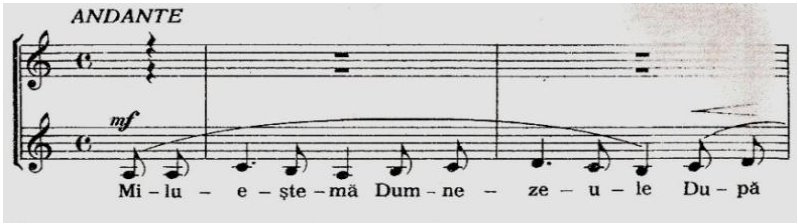


https://biblioteca-digitala.ro

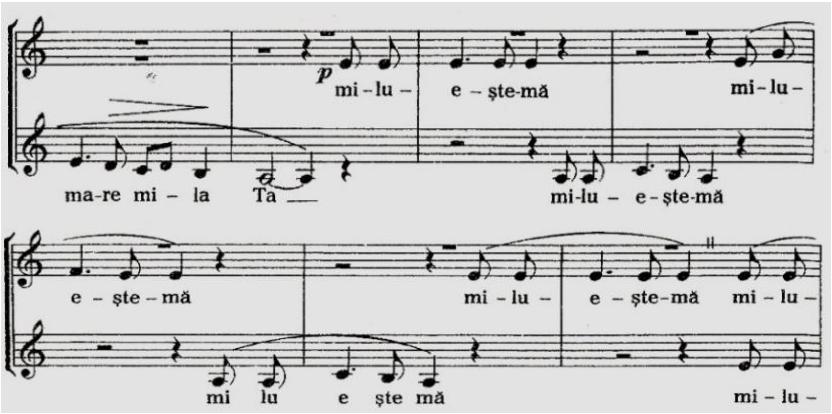
Gavriil Musicescu - Partea a III - a – *Adagio* –
Doamne, buzele mele vei deschide…

Destinat iniţial cafasului, concertul este alcătuit din patru părţi, diferite din punct de vedere melodic, armonico-polifonic, agogic, dinamic şi timbral. Momentului istoric de sfințire a catedralei mitropolitane, dirijorul corului bisericii ieșene îi dedică cel de-al doilea concert, în care încorporează versete din Psalmul 26 și 144 - *Înnoiește-te, noule Ierusalime*.

Pentru varianta psalmilor corali a căror melodie dovedește o construcție independentă de melosul bizantin, tradițional, dar înscris în stilistica acestuia, m-am oprit asupra începutului Psalmului 50 – *Miluiește-mă, Dumnezeule* de **Gheorghe Cucu** (autor al *Liturghiei în stil psaltic*), o lucrare reprezentativă pentru muzica religioasă românească, din care citez incipitul pentru a ilustra expresivitatea muzicală a temei continuată imitativ:



https://biblioteca-digitala.ro



Psalmul 50 – *Miluiește-mă, Dumnezeule…* - de Gheorghe Cucu

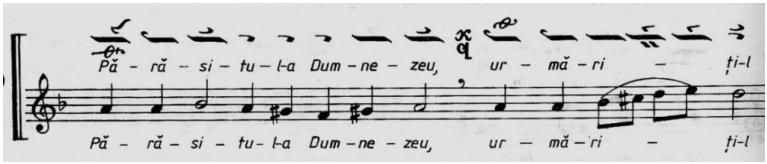
Din păcate monografia ce i-a fost consacrată compozitorului de către Nicolae Parocescu nu a putut, din motive ideologice, să analizeze această capodoperă, în pofida aprecierii creaţiei compozitorului ca „cea mai frumoasă muzică liturgică pentru ortodoxie”[58].

Corul pe voci egale nu și-a pierdut semnificaţia liturgică**,** păstrându-și nealterat fondul teologic și estetic**,** putându-se discuta aici despre invocarea milei dumnezeieşti dincolo de perimetrul strict liturgic şi al bisericii. *Miluieşte-mă Dumnezeule...* este și în prezent o piesă de rezistenţă în repertoriile multor formaţii de voci egale (de copii, de femei, bărbăteşti) sau mixte, fiind prezentă în multe antologii corale şi în programe de concert. Prezența lui într-o antologie corală de excepție, păstrată în fondul bibliotecii Mănăstirii Neamț, realizată cu aproximație în anul 1939, de protopsaltul și dirijorul Victor Ojog, unul dintre eminenții absolvenți ai Academiei de Muzică Religioasă și îndrumător întru ale muzicii bizantine și corale a autorului acestui material, alături de cea a lui Arhanghelski, lasă loc presupunerii, neverificate încă, a unor legături dintre cele două versiuni muzicale[59].

https://biblioteca-digitala.ro

Sub influența concertului liturgic coral se va naște ceea ce am putea numi **concertul în notație psaltică,** un echivalent al chinonicului, dacă îl judecăm după elementele specifice: destinație, melodică, conținut literar – muzical și prelungirea în zona muzicală a unor psalmi.

Este cazul stihurilor alese din Psalmul 70 – *Doamne, Tu ești nădejdea mea* - al lui Ion Popescu – Pasărea, din care citez stihul al VI – lea – *Părăsitu-l-a Dumnezeu*,

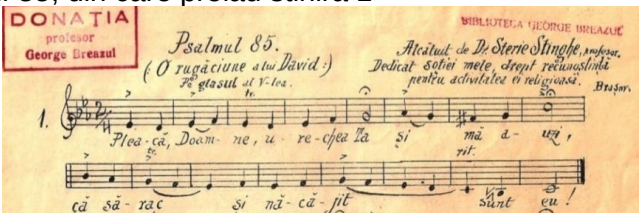


Ion Popescu – Pasărea – Psalmul 70 –
Doamne, Tu ești nădejdea mea;
Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești…,*
p. 224;

în care se descoperă cu ușurință o scară tipică - hisar – în care este redată tristețea părăsirii, dar mai ales credința falsă a vrăjmașilor care-l doresc abandonat, pentru a-l prinde – cu modulația în cromatic – și finalul stihirei în diatonic, sugerând dorința de izbăvire.

https://biblioteca-digitala.ro

O creație asemănătoare, în stil bizantin, dar în notație guidonică a realizat profesorul brașovean Sterie Stinghe, din *Psalmul 85*, din care preiau stihira 1



și stihira 14,

Psalmul 85 - *Pleacă, Doamne, urechea Ta,* de Sterie Stinghe

ilustrative pentru demonstrarea apartenenței muzicii și a extinderii genului care fructifică muzical versete ale psalmilor. Cele două stihiri ale unui autor necunoscut până în prezent, reprezintă variațiuni a două din cele 17 versete ale psalmului davidian. Corelarea temei propriu – zise cu ultima variațiune – ca și cu oricare din celelalte - demonstrează structura variațională a lucrării înscrisă înstilul bisericesc.

Pentru **corul cu solist** am ales *Psalmul 39 – Ascultă, Doamne, rugăciunea mea* – al lui Paul Constantinescu, cu textul tradus de Vasile Radu și Gala Galaction. Inclus în *Liturghia în stil psaltic* (1935 – 1936), concertul - chinonic folosește primele versete, încredințate vocii soliste – bas - și preluate apoi în canon de către corul pe patru voci de soliști, mizând astfel pe o sonoritate camerală. Din muzica tradițională, în stil bizantin, în care s-a dovedit unul dintre cei mai versați valorificatori în forme muzicale ample, Paul Constantinescu preia ritmuri și intonații specifice, corespunzătoare stării de spirit a psalmistului. **Dialogul solist - cvartet vocal sau coral**

https://biblioteca-digitala.ro

întărește ideea de rugăciune, multiplicată într-o ţesătură melodică nouă, supusă unui travaliu polifonic și încheiat cu acorduri liniştite, exprimând încrederea ascultării cererii de către Dumnezeu atotputernic.

As-cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-nea mea și
plea-că u-re-chea Ta la stri-gă-tul meu, la
stri-gă-tul meu și la la-cri-mi-le me-le
As- cul-tă Doam-ne ru-gă-ciu-nea
As- cul-tă Doam-ne-ru-gă-ciu-nea mea
espressivo
Doam-ne-as-cul-tă ru-gă-ciu-nea, as-cul-tă ru-gă-ciu-nea mea și
la a-min-te.

Prima parte din *Psalmul 39* de Paul Constantinescu

Pavel Delion a alcătuit o antologie corală de imnuri inspirate din psalmi[60], în care adună lucrări reprezentative ale celor mai importanți compozitori ruși, ucraineni și români: D. Bortneanski: Psalmul 12 - *Până când?,* (autorul nu e menționat); Psalmul 86 - *Pleacă, Doamne, urechea Ta,* Psalmul 88 - *Aceasta este ziua pe care a făcut-o Domnul;* Psalmul 149 – *Cântați Domnului cântare nouă;* Stepan Davâdov - Psalmul 18 - *Cerurile spun*; Isidor Vorobchievici: Psalmul 1 - *Fericit bărbatul,* Psalmul 150 - *Toată suflarea să laude pe Iehova,* Psalmul 18 - *Cerurile spun,* Psalmul 2 - *Iehova, Bucură-se regele de puterea Ta,* Psalmul 22 - *Iehova mă conduce pe cărări drepte,* Psalmul 64 și 65 - *Ție se cuvine cântare,* Psalmul 120 și 133 - *Domnul, Dumnezeul nostru,* Psalmul 18 - *Fericiți toți care se tem de Domnul,* Psalmul 127– *Fericit ești!,* Psalmul 140- *Lăudați pe*

https://biblioteca-digitala.ro

Domnul în glas de trâmbițe; Psalmul 103 – *Cântați, cântați, cântați,* Psalmul 149 - *Cântați Domnului cântare nouă;* A. Vedeli – Psalmul 78 – *Doamne, păgânii au năvălit în moștenirea Ta*; Ciprian Porumbescu: *Ridicat-am ochii mei la munți*, Psalmul 67 - *Porunceşte, Dumnezeule puterii Tale,* Psalmul 149 – *Lăudați pre Dumnezeu;* Gheorghe Mandicevschi: Psalmul 18 - *Cerurile spun,* Psalmul 100 - *Strige Domnului tot pământul;* Ion Vidu: Psalmul 26 - *Dumnezeule, spăla-voi întru nevinovăție,* T. Teodorescu - *Fericit bărbatul;* Gheorghe Cucu – *Miluiește-mă Dumnezeule;* Paul Constantinescu: *Fericit bărbatul* după melodia lui I. Popescu – Pasărea, Psalmul 95 - *Cântați Domnului cântare nouă,* (autorul nu e menționat), *Toată suflarea să laude pe Iehova.* Culegerea reprezintă o incursiune în vasta literatură muzicală corală, generată de minunatul univers spiritual al psalmilor.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Vasile Vasile - *Veniamin Costache (1768 – 1846) – promotor al muzicii în ţara noastră,* în: *Teologie şi viaţă,* Iaşi, serie nouă, An V (LXXI), nr. 1 – 3, ianuarie – martie 1995, pp. 130 – 161;
2 - Krumbacher stabilește secolul al - XV-lea pentru activitatea lui Ioan Cucuzel;
3 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească,* Bucureşti, Editura Interprint, volumul I, 1997, p. 133;
4 - Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 2013;
5 - Vasile Vasile - *Aplicarea reformei hrisantice în Moldova*, în: *Colocvii 1993 – 1994,* Festivalul internaţional „Festummusicae" Iaşi, 1995, pp. 23 –32;
6'Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη–*Ο πολυελος στην Βυζαντινη και Μεταβυζαντινη μελοποιϊα* Achilleus G. Chaldaeakes – *Polieleul creație a muzicii bizantine și postbizantine*, Αθηναι, p.967 și 956;
7 - Nicolae Gheorghiță – *Chinonicul duminical în perioada post – bizantină (1453 – 1821) Liturgică și muzică,* București, Editura muzicală, 2007, pp. 12 - 24;
8 - Florin Bucescu - Vasile Spătărelu – *Jertfa laudei,* Liturghie psaltică în glasul III și prelucrarea corală la două și trei voci, Iași, Editura Trinitas, 2006, pp. 47 – 48 (notație bizantină și guidonică), pp. 88 – 90 (la două voci) și 162 – 164 (la trei voci egale):
9 - „Școala muzicală de la Putna" *Ms. nr. 56/ 544/ 576 I de la Mănăstirea Putna „Antologhion"*, Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1980, vol. III al colecției „Izvoare ale muzicii românești", p. 64; În 1984 a apărut *transcripta,* realizată de același grup de bizantinologi;
10 - *Idem,* p. 59;
11 - Titus Moisescu - *Putna – un puternic centru de cultură muzicală medievală românească*; în: „Școala muzicală de la Putna" *Ms. nr. 12/ Leipzig „Antologhion"*, Ediție

https://biblioteca-digitala.ro

îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1985, vol. VI al colecției „Izvoare ale muzicii românești", p. 6;
12 – *Idem,* p. 7;
13 - *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei* în colecția: „*Izvoare ale muzicii românești*", volumul V, Ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, București, Editura muzicală, 1983;
14 - Titus Moisescu – *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, Editura muzicală, 1996, p. 128 și 150;
15 *Μανόλις Κ. Χατζυγιακουμῆς – Χειρογράφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* - *Manuscrise de muzică bisericească* 1420 - 1820, Ἀθῆναι, 1980, p. 114;
16 - Titus Moisescu - *Manuscrisul de la Dobrovăț*, București, Editura muzicală, 1994, p. 8; vol. XI din colecția *Izvoare ale muzicii românești*;
17 - Anne E. Pennington - *Muzica în Moldova medievală - secolul al XVI- lea - Music in Medieval Moldavia – 16 thcentury* – Cu un eseu de D. Conomos – with an essay by D. Conomos, Ediţie îngrijită de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1985.
18 - Titus Moisescu - *Manuscrisul de la Dobrovăț,* București, 1994;
19 - Mihail Kogălniceanu - *Cronicile românești,* A doua ediție, Tom I, București, Imprimeria Națională, 1872, p. XVIII;
20 - „Școala muzicală de la Putna" *Manuscrisul nr. I – 26/ Iași,* „Antologhion" din Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu", Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1981, p. 47; vol. IV din colecția *Izvoare ale muzicii românești*;
21 - Grigore Panțiru – *Școala muzicală de la Putna 1 – Manuscrise muzicale neidentificate 2. Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava;* în: *Studii de muzicologie,* vol. VI, București, Editura muzicală, 1970, pp. 34 - 42;
22 - A. I. Iațimirski – *Manuscrise slave și ruse în biblioteci românești* – Санктпетерсбург, 1905, pp. 430 - 431;
23 – P. P. Panaitescu - *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R. P. R.,* vol. I, Editura Academiei, 1959, pp. 377 – 378;
24 - Dimitri E. Conomos – *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI – lea – The Monaster of Putna end the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century;* în: Pennington, Anne E –*Op.cit.* , p. 237;
25 - Constantin Catrina – *Catalogul manuscriselor de muzică bizantină provenite de la școala muzicală de la Mănăstirea Putna - Ms. 1060 Universitatea Catolică – Institutul de Studii Lingvistice Lvov, Ucraina;* în: *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova* – secolele XI - XX, vol. I, Iași, Editura Artes, 2010, p. 87;
26 - R. Palikarova - Verdeil - *La musique by zantinechéz les bulgars et les russes (du IX – èmeaux XIV – ème siècle),* Kopenhague, 1953;
27 - Titus Moisescu – *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc (…)*, p. 174;
28 - „Școala muzicală de la Putna" *Manuscrisul nr. 12/ Leipzig,* ff. 10 (53) – 14 (82);
29 - ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ de Nectarie Monahul Ieropsaltul, tipărit în Sfântul Munte, în 2000, pp. 31 - 73);
30 - Titus Moisescu - *Catalogul creației muzicale a lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, București, 1997, pp. 1 – 126;
31 - Vasile Vasile - *Iosif Protopsaltul,* în: *Muzica,* Bucureşti, An XII, nr. 3 (47), iulie – septembrie 2001, pp. 100 – 134;
32 - Sebastian Barbu Bucur – *Genealogia familiei lui Jipa;* în: Sebastian Barbu - Bucur – *Filothei sin Agăi Jipei Psaltichie rumănească, I – Catavasier*, București, Editura muzicală, 1981, p. 462, 154 și 59;
33 – Constantin Litzica - *Catalogul manuscriptelor greceşti*, Bucureşti, Ediţiunea Academiei, 1909, p. 236.

https://biblioteca-digitala.ro

34 - Vasile Vasile - *Nectarie Huşianul – Protopsaltul Prodromului, Centenar* (+1899 – 1999), în: *Cronica Episcopiei Huşilor,* vol. III, 1997, pp. 457 – 571;
35 - Vasile Vasile - *Circulaţia în manuscrisele din aşezămintele monastice, în fondurile particulare monahale din Muntele Athos şi din diversele biblioteci monastice şi particulare din ţară a cântărilor create, traduse, adaptate şi prescurtate de Nectarie Schimonahul şi cuprinse în acest volum;* în: Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos – *Cântările Sfintei Liturghii*, Bucureşti, 2004, pp. 387 - 461;
36 - Vasile Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, vol. II, vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 2007, 2008, 2013;
37 – *Buchet muzical athonit* – vol. 2 – *Vecernier*– București, Editura Evanghelismos, 2004;
38 - Vasile Vasile - *Centenar Dimitrie Suceveanu;* în: *Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie 2000, pp. 139 – 153;
39 - Vasile Vasile - *Istoria muzicii bizantine…,* vol. II, 1997;
40 - Andrew Wilson - Dickson – *Geistliche Musik*Ihregroßen Traditionen Vom Psalmengesang zum Gospel – *Muzica religioasă Marea ei tradiţie de la cântul psalmodic la Gospel,* Brunnen, Verlag Gießen, 1994, p. 158.
41 - *Idem,* pp. 158 – 159.
42 - Andrew Wilson - Dickson – *Op. cit.,* p. 158;
43 – *Idem,* pp. 158 - 159;
44 - Nifon Ploieșteanu – *Carte de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci,* București, Tipografia Joseph Göbl, 1902, pp. 299 - 301;
45 - Vasile Vasile - *Profiluri de muzicieni români….* vol I,p. 182;
46 - Andrew Wilson - Dickson – *Op. cit.,* p. 159.
47 - Vasile Vasile - *Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreţiei Sfântului Paisie Velicicovschi;* în: *Teologie şi viaţă*, Iaşi, s. nouă, An IV (LXX), nr. 11 – 12, noiembrie – decembrie 1994, pp. 84 – 102;
48 - Viorel Cosma – *Muzicieni din România Lexicon,* vol. VIII (P – S), București, Editura muzicală, 2005, pp. 69 – 71;
49 - Doina – Anca Paron – Floriștean – *Muzicieni români la Schola Cantorum din Paris,* București, Editura muzicală, 2010, p. 229;
50 - Ștefan Angi – *Site de in Scrieri despre muzică,* Editura Media Musica, 2013, pp. 60 – 78;
51 - *Sigismund Toduță, destăinuiri, documente, mărturii*, Cluj – Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 18;
52 - *Idem,* p. 42.
53 - Ecaterina Banciu – *Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană*; în: *Itinerarii muzicologice*, Cluj – Napoca, Editura Media Musica, 2009, p. 64, 73;
54 – Dragoş Alexandrescu – *Cântările Sfintei Liturghii*, Bucureşti, Editura muzicală, 2001, p. 3.
55 – Ion Pelearcă – *Cântările corale ale Sfintei Liturghii Ortodoxe Românești,* Editura Pelmusic, 2013, pp. 104 – 106;
56 - Ligia Toma-Zoicaş – *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur şi ideea de sacru în viziunea compozitorului Tudor Jarda;* în:*Byzantion,* Academia de Arte „George Enescu" Iași, 1996, pp. 143 – 150;
57 – *Idem,* p. 150;
58 - Parocescu, Niculae – *Compozitorul Gheorghe Cucu*, Bucureşti, Editura muzicală, 1967, p. 57.
59 - *Manuscrisul românesc nr. 243* din fondul Bibliotecii Mănăstirii Neamț;
60 - *Imnuri și concerte religioase pe versuri din psalmi lui David,* Ediție elaborată și îngrijită de Pavel Delion, Academia de Arte „G. Enescu", 1992;

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Sita lui Eratostene în *Simfonia a II-a* de Anatol Vieru

Adina Sibianu

Bursa oferită de *Deutscher Akademischer Austauschdienst* i-a oferit prilejul lui Anatol Vieru să compună în 1973 ce-a de-a doua simfonie a sa. Această lucrare a fost interpretată în primă audiție la 21 martie 1974 de Orchestra Simfonică Radio din Berlinul Occidental și dirijată de Andrzej Markovski.

Fără a fi serială, muzica lui Vieru are la bază reguli stricte, cu elemente derivate din teoria mulțimilor: intersecție, reuniune, incluziune, complementaritate, etc. Pornind de la neomodalism, construit cu ajutorul acestor sisteme de relații matematice între sunete, compozitorul aduce noutăți în organizarea limbajului sonor; rezultă structuri precum *sita*, *ecranul*, *clepsidra* sau *psalmul*. Parametrul armonic este, de asemenea, modelat de gândirea matematică, logica înlănțuirilor acordice utilizate fiind o îmbinare între linearitate (coordonare) și ierarhizarea (subordonarea) specifică tono-modalismului.

Materialul sonor al Simfoniei a II-a de Vieru „este generat printr-o derivare de șiruri melodice din intervalul de cvintă perfectă; de asemenea, discursul în *sită* este folosit în părțile I-a și a II-a a simfoniei.”[1]

Cu toate că materialul cu care lucrează compozitorul este trisonul major, ordinea apariției acestor acorduri nu se supune legilor tonale. Vieru folosește aici ca tehnică de compoziție *sita lui Eratostene*, un algoritm simplu prin care se pot afla numerele

[1] Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, p. 29-30

https://biblioteca-digitala.ro

prime. Metoda este următoarea: dintr-o mulțime ordonată de numere naturale, se extrag multiplii de 2, 3, 5, 7 etc. (numere prime). Numerele 0 și 1 sunt considerate numere neprime (nu sunt nici compuse, dar nici prime), așa că primul număr prim este 2.

Organizarea materialului sonor în cele trei părți ale simfoniei, *Tachycardie (I)*, *Psalm (II)* și *Melodie descătușată (III)* are la bază numărul 7 într-o *clasă de resturi modulo 12* – după cum teoretizează compozitorul în *Cartea Modurilor*. Fiecărui număr prim îi corespunde câte un acord major diferit, iar relația dintre două numere prime alăturate se măsoară în distanța reală de cvintă perfectă.

Prima simfonie a compozitorului „vede lumea în alb-negru, în plinuri și tăceri; opunerea de densități îi este esențială. În ce-a de a doua simfonie reapar culorile; logica ei este polivalentă, sistemul de valori nu se reduce la modulo 2 sau 3."[1]

Potrivit teoriei expuse de către Anatol Vieru în *Cartea Modurilor*, atât sunetele, cât și intervalele sistemului temperat pot fi scrise ca reprezentanți ai *claselor de resturi modulo 12*.

Sunetele cuprinse în intervalul de octavă sunt asociate numerelor întregi, după cum urmează:

Do	**do#**	**re**	**re#**	**mi**	**fa**	**fa#**	**sol**	**sol#**	**la**	**la#**	**si**
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Printr-o mulțime a căror elemente sunt numere întregi cuprinse între 0 și 11 pot fi reprezentate sunetele care aparțin unui anumit mod. Totodată, cu ajutorul acelorași numere întregi pot fi reprezentate și intervalele simple, după cum urmează: 0 – unisonul, 1 – semitonul (secunda mică), 2 – tonul (secunda mare), 3 – terța mică, 4 – terța mare 5 – cvarta perfectă, 6 – cvarta mărită, 7 – cvinta perfectă, 8 – sexta mică, 9 – sexta mare, 10 – septima mică și 11 – septima mare. Intervalele de referință în sistemul expus de Vieru în cartea sa sunt semitonul – celula de bază, indivizibilă – și octava, primul interval care

[1] Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, 29

https://biblioteca-digitala.ro

poate fi redus prin împărțirea la 12 la o clasă de resturi (modulo 12): 12 împărțit la 12 egal 1, rest 0, de unde rezultă că octava face parte din aceeași clasă de resturi ca și unisonul.

Monodie a periodicităților, cum o denumește însuși Vieru, *sita* este un algoritm care dă naștere *Psalmului* (care este prima parte a simfoniei din punct de vedere cronologic; poate fi cântată și ca piesă de sine stătătoare) și, de fapt, întregii simfonii.

„Nod decisiv în creația muzicianului, *Sita lui Eratostene* valorifică algoritmurile, făcând din repetarea mai frecventă sau mai distanțată în timp a numerelor prime, un fel de *pregnanțe*, de *efemeride*, *repere* care să facă posibilă perceperea scurgerii timpului – fizic și spiritual deopotrivă."[1]

Compozitorul utilizează ca material de lucru în această simfonie a sa, ca și în alte lucrări compuse ulterior (în *Simfonia a V-a*, de exemplu), acorduri înlănțuite în ordinea cvintelor. În *Psalm* Vieru folosește numai acordurile majore. Primele 12 numere prime, de la 2 la 37 corespund acordurilor majore începând cu *Fa major*, astfel:

2	3	5	7	11	13	17	19	23	29	31	37
Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#=Sol b	Re b	La b	Mi b	Si b

Conform principiului *sitei*, numerele neprime (compuse) trebuie înlocuite prin cel mai mare factor prim din care sunt formate, iar primele acorduri sunt cele din schema următoare, preluată din cartea *Anatol Vieru despre muzica sa*. Acordurile sunt reprezentate prin litere (F=*Fa major*, C=*Do major*, G=*Sol major* etc.):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
	2	3	2	5	3	7	2	3	5	11	x	13	7	5	2	17	3	19	5	7	11
	F	C	F	G	C	D	F	C	G	A	–	E	D	G	F	B	C	F#	G	D	A

23	24	25	26	27	28	29	30	etc.
23	x	5	13	3	7	29	x	
C#	–	G	E	C	D	Ab		

[1] Despina Petecel, *Anatol Vieru – Modalismul, o psihologie a cunoașterii*, Muzica nr. 8/1986, 20

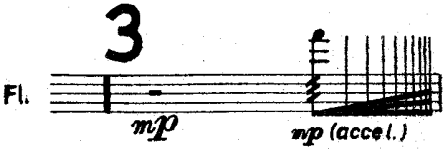
https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, numărul 4 este înlocuit cu numărul 2 (*Fa major*), numărului 6 îi corespunde acordul numărului 3 (*Do major*), numărului 8 îi corespunde acordul numărului 2 (din nou *Fa major*) ș.a.m.d.

La nivelul dinamicii și al timbrului are loc o serializare; așadar, fiecărui acord îi corespunde o anumită nuanță – *p, mp,* sau *f* – și totodată un anumit mod de atac – *ord*., *tremolo* sau *sul ponticello*, precum în tabelul următor:

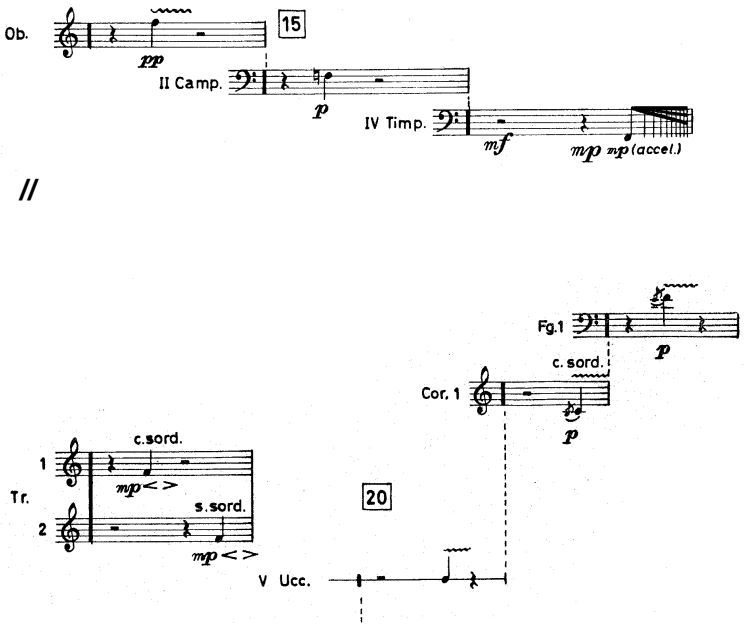
P	mp	mf	pp	
F	C	G	D	ord.
A	E	B	F#	tremolo
Db	Ab	Mib	Sib	ponticello

Desigur că va exista o tendință de „rarefiere" a acestor acorduri, pe măsură ce apar noi numere prime sau multiplii lor. Următoarele numere prime după epuizarea celor 12 acorduri majore (numărul 37 – *si b major*) sunt reprezentate de alte instrumente, astfel: 41 – flaut, 43 – oboi, 47 – clopote, 53 – timpani, 59 – trompeta I *con sord*., 61 – trompeta II *seza sord*., 67 – uccelli, 71 – corn *con sord*., 73 – fagot, 79 – chitară etc. Intervențiile acestor instrumente sunt niște semnale pe sunetul *fa*, iar cu fiecare nouă apariție (a multiplilor acestor numere) se respectă aceeași ordine a înălțimilor, la interval de cvintă ascendentă: *do, sol, re, la* etc. Aceste sunete izolate au diferite indicații în partitură în ceea ce privește modul de atac, dinamica folosită; de obicei sunt însoțite de triluri, tremolo-uri (pe unul sau pe două sunete, cu indicația *accel.* sau *rall*.), apogiaturi sau glissando-uri:

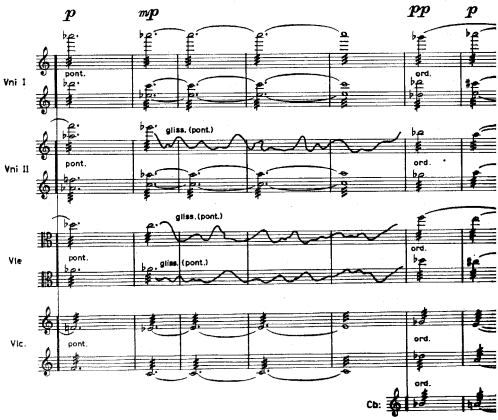


//

https://biblioteca-digitala.ro

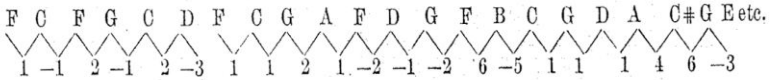


Începând cu măsura 112, pe acordul *La b major*, viorile II și violele (ambele partide instrumentale fiind divizate) realizează *glissando*-uri *sul pont.* ascendente și descendente, pe toată durata acestui acord. Rezultatul sonor este parțial controlat:



https://biblioteca-digitala.ro

Această muzică este consonantă fără a fi însă tonală, deoarece nu se bazează pe principii funcționale. Relațiile între două acorduri, mai ales când acestea devin din ce în ce mai „îndepărtate” (relațiile fiind raportate la cercul cvintelor), oferă adesea o senzație de imponderabilitate sau de „cădere liberă”. Ele pot fi măsurate cu unitatea specifică de măsură: cvinta perfectă. Iată distanțele, în cvinte perfecte, la care sunt situate primele acorduri ale *Psalmului*:



Numerele pozitive indică numărul de cvinte în sens ascendent, iar cele negative indică numărul de cvinte în sens descendent (sau în sens invers acelor de ceasornic, pe cercul cvintelor).

Psalmul conține 512 unități de timp (cu valoarea de pătrime). În finalul părții acordul inițial revine și se impune; cu toate că în acest moment este folosit totalul cromatic, sonoritățile rezultate sunt într-o mare măsură consonante, datorită distribuției sunetelor în acorduri și tipului de texturi folosite.

Datorită gândirii procesual-periodice ordonate prin algoritmul *sitei* compozitorul reușește să îmbine în plan formal principiul repetitiv cu cel al continuei transformări, într-un mod inedit.

Tehnica de compoziție elaborată de Vieru pornind de la algoritmul *sitei* se regăsește, de asemenea, și în partea a treia a simfoniei, *Melodie descătușată*.

Aici sunt suprapuse trei procese muzicale:

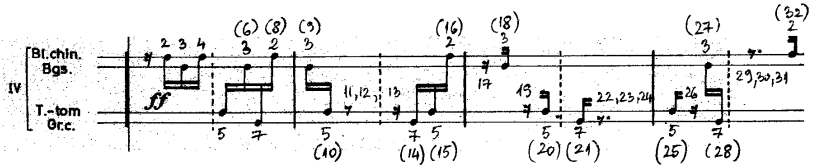
1. *o sită* realizată strict, a cărei unitate de timp este șaisprezecimea,
2. *melodia descătușată* (după cum o denumește Vieru) la instrumentele cu coarde, și
3. sunete lungi la instrumentele de suflat, cu ajutorul cărora se realizează culminația dramatică a părții. Aceste sunete lungi sunt, de fapt, prolongații ale

https://biblioteca-digitala.ro

sunetelor scurte (șaisprezecimi) ale *sitei*. Prelungirea acestor sunete determină apariția disonanțelor în acordurile rezultate, fapt ce concură la realizarea punctului culminant (între măsurile 125 și 200).

Se conturează, astfel, o polifoniei de planuri sonore, realizată cu ajutorul algoritmului numerelor prime.

Sita începe cu percuția neacordabilă. Fiecărui instrument îi corespunde un număr prim și apoi multiplii acestor numere: *Blocs chinois* (numărul prim 2), *Bongos* (3), *Tom-toms* (5) și *Gran cassa* (7):



Continuarea procedeului componistic poate fi observat în anexa finală (reprezentând primele două pagini ale părții a treia a simfoniei), unde numerele naturale corespondente unităților de timp cu valoare de șaisprezecime sunt înlocuite cu numere prime.

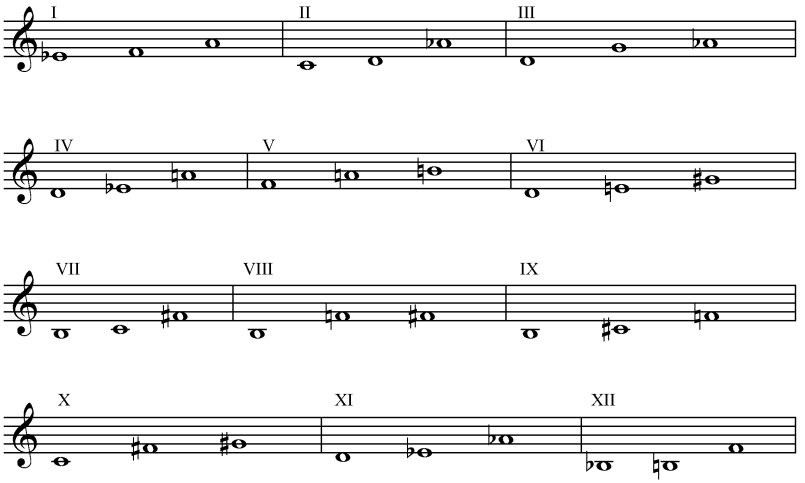
În partea a treia a simfoniei parametrul înălțime se subordonează ritmului; se urmărește realizarea unui ritm cât mai pregnant, la instrumentele de percuție neacordabilă, însoțit de informație muzicală cât mai puțină, obținută prin repetare. Pentru aceasta, compozitorul apelează la un procedeu de lucru foarte interesant în cazul următoarelor numere prime aduse la instrumentele de suflat din alamă (de la numărul prim 11 până la 29). Se pornește de la același acord repetat și treptat se diversifică prin apariția de noi acorduri.

Aici compozitorul nu mai lucrează cu numere prime, ci, pornind de la ele, realizează un fel de *sită* a numerelor compuse. Asocierea numere prime-acorduri nu se mai face în cazul instrumentelor de alamă, ci dimpotrivă, numerele prime corespund de fiecare dată primului acord (mai exact, unui acord

https://biblioteca-digitala.ro

construit pe baza aceluiași submod). Metoda de lucru este următoarea: fiecare număr (corespondent unei unități de timp cu valoare de șaisprezecime) este gândit ca fiind înmulțirea a doi factori. Cel mai mic dintre factorii înmulțirii determină schimbarea acordului, spre deosebire de prima parte a simfoniei, unde, cel mai mare factor prim component al înmulțirii determina schimbarea acordului. Astfel, pentru numerele prime 11, 13, 17, 19 (care sunt rezultate din înmulțirea cu numărul unu) compozitorul folosește submodul I, după cum apare în schema de mai jos. Numerele 12, 14, 15, 16, 18 (numere compuse) revin instrumentelor de percuție neacordabilă. Următorul număr ce corespunde unui acord la alamă este numărul 22 (rezultat din relația matematică 11 x 2). Numărul care decide acordul în acest caz este numărul 2, după principiul enunțat mai sus. Acordul este realizat pe baza submodului II.

Submodurile de la instrumentele de suflat din alamă sunt următoarele:



Următoarele numere corespunzătoare unei unități de timp cu valoare de șaisprezecime sunt:

23 = 23 x 1 – număr prim, acord realizat pe baza submodului I {*mi b, fa, la*}

https://biblioteca-digitala.ro

23, 25 – percuție
26 = 13 x 2 – acord realizat pe baza submodului II {*do, re, la b*}
27, 28 – percuție
29 = 29 x 1 – submod I
30, 31, 32 – percuție
33 = 11 x 3 – submod III {*re, sol, la b*}
34 = 17 x 2 – submod II
38 = 19 x 2 – submod II
39 = 13 x 3 – submod III
41 = 41 x 1 – submod I - {*mi b, la*} inclus în {*mi b, fa, la*}
43 = 43 x 1 – submod I
44 = 11 x 4 – submod IV {*re, mi b, la*}
46 = 23 x 2 – submod II
47 = 47 x 1 – submod I
51 = 17 x 3 – submod III
52 = 13 x 4 – submod IV
53 = 53 x 1 – submod I
55 = 11 x 5 – submod V {*fa, la, si*}
57 = 19 x 3 – submod III
58 = 29 x 2 – submod II
59 = 59 x 1 – submod I
65 = 13 x 5 – submod V
66 = 11 x 6 – submod VI {*re, mi, sol #*}
68 = 17 x 4 – submod IV
69 = 23 x 3 – {sol} care este inclus în submodul III
74 = 37 x 2 – {re, la b} inclus în submod II
76 = 19 x 4 – submod IV
77 = 11 x 7 – submod VII {*si, do, fa #*}
78 = 13 x 6 – submod VI
82 = 41 x 2 – {*re, la b*} inclus în submod II
85 = 17 x 5 – submod V
86 = 43 x 2 – submod II
87 = 29 x 3 – submod III
88 = 11 x 8 – submod VIII {*si, fa, fa #*}
91 = 13 x 7 – submod VII
92 = 23 x 4 – submod IV
. . .

https://biblioteca-digitala.ro

117 = 13 x 9 – submod XI {*si, do #, fa*}
. . .
121 = 11 x 11 – submod XI {*re, mi b, la b*}
123 = 41 x 3 – submod III
129 = 43 x 3 – submod III
130 = 13 x 10 – submod X {*do, fa #, sol #*}
. . .
156 = 13 x 12 – submod XII {*si b, si, fa*}

Vieru construiește aceste submoduri pornind de la intervalele: secundă mică (1), secundă mare (2), terță mare sau cvartă micșorată (4), cvartă perfectă (5) și cvarta mărită sau cvinta micșorată (6). De remarcat este faptul că în realizarea *sitei* renunță aici la acordurile majore sau minore ordonate în șirul cvintelor. Rezultatul sonor este unul expansiv, extrovertit datorită utilizării terței mari, a cvartei mărite, precum și datorită evitării intervalului de terță mică.

De la numărul prim 37 până la numărul prim 59 apar instrumentele de suflat din lemn, care realizează procedeul *sitei* la fel ca în partea a II, *Psalm*. Vibrafonul și Glockenspiel-ul se alătură ansamblului orchestral începând cu numerele prime 71 și respectiv 73, pe sunetul *fa*.

Numărul prim 167 corespunde primului acord major (în *piano*) de la grupa instrumentelor cu coarde, care urmează traseul din cvintă în cvintă până la măsura 271 când se încheie cercul cvintelor cu același acord cu care a început, *fa major*.

În cadrul acestui proces, realizat cu ajutorul *sitei*, are loc o rarefiere; acest plan sonor este redus, în timp ce procesul muzical al *melodiei descătușate* ia amploare, în momentul în care, la instrumentele de suflat apar și sunetele lungi (al treilea plan, rezultat din modificarea la nivel ritmic a *sitei*).

Planul *melodiei descătușate* își face simțită prezența începând cu măsura 39, în momentul în care la contrabasuri apare un motiv muzical nou, pregnant.

Anatol Vieru afirmă în volumul al II-lea al *Cărții Modurilor* că relația dintre muzică și matematică a fost un subiect de cercetare permanent încă din antichitate, începând cu Pitagora

https://biblioteca-digitala.ro

sau chiar mai devreme. Această interacțiune a fost păstrată și chiar alimentată de-a lungul secolelor.

În secolul al XX-lea, odată cu apariția „stilului de autor", aplicarea unor principii matematice în compoziții muzicale a devenit un *trend*; aceasta a fost, de fapt, o necesitate, datorita vastului teritoriu atonal ce trebuia cumva ordonat. Unii compozitori au pus mai presus organizarea matematică a materialului sonor decât muzica însăși (compozitorii celei de-a doua școli vieneze și mai târziu Cage, Xenakis ș.a.), însă alții, printre care și Vieru, au încercat să îmbine abstractul matematic cu concretul muzical pentru un rezultat sonor cât mai consonant și mai accesibil posibil.

Datorită faptului că în general lucrează cu acorduri de terțe și ia ca etalon distanța în cvinte între aceste acorduri, muzica lui Vieru a fost considerată ca fiind o reînviere a tonalismului; curând însă, s-a dovedit faptul că nu există funcționalitate tonală în ea. Similaritățile cu armonii pretonale, întâlnite la compozitori precum Monteverdi sau Gesualdo, l-au făcut pe muzicologul belgian Harry Halbreich să considere muzica lui Vieru „o nouă consonanță". Asocierea consonanței cu organizarea bazată pe principii matematice în partiturile lui Vieru face ca muzica sa să fie accesibilă dar în același timp și elaborată.

Claude Rostand în *Le figaro littéraire* (Paris, 27 oct. 1969) afirma următoarele: „Anatol Vieru este un compozitor superior dotat, care demonstrează constant că stăpânește perfect știința compoziției, cu impulsul artistului născut într-adevăr pentru a scrie muzică."[1]

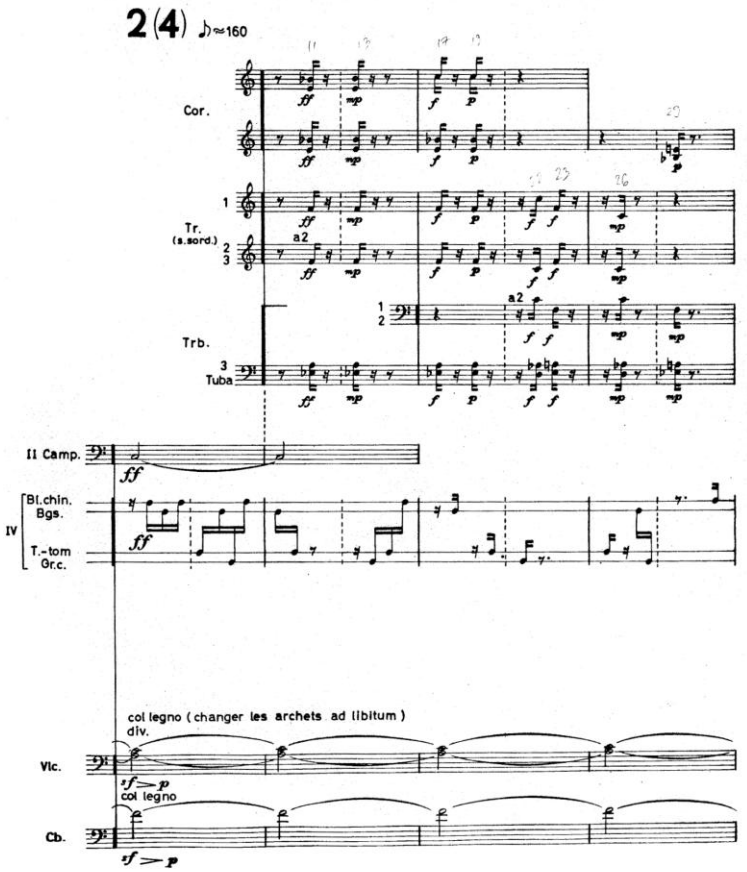
În 1986, cu ocazia în care i s-a decernat compozitorului român *Premiului Gottfried von Herder*, rectorul Universității din Viena a afirmat: „Ca reprezentant al modalismului, al unei tehnici modale noi, care profită din experienţele seriale, Vieru preferă să utilizeze în muzica sa subtile procedee matematice… Vieru este fără îndoială un revoluţionar în muzică. Dar refuză să fie descris drept avangardist. Această

[1] Citat preluat din articolul Despinei Petecel, *Anatol Vieru – Modalismul, o psihologie a cunoașterii*, Muzica nr. 8, 1986

https://biblioteca-digitala.ro

etichetă poartă în sine pericolul anchilozării şi tocmai acesta este evitat cu hotărâre de temperamentul lui Vieru. El nu vrea să privească înapoi, nu vrea să se repete, ci să se schimbe şi să se înnoiască permanent…”

III. MELODIE DESCĂTUȘATĂ *



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte şi documente inedite
Istoria muzicii româneşti în autobiografii (III)

Lucia Cosma

Partea a doua a biografiei cântăreței și profesoarei din Beiuș, Lucia Cosma, este consacrată momentului dramatic al primului război mondial (1916-1918), carierei de profesoară de canto la Conservatorul din București (1924-1939), pensionarea abuzivă din 1938 și episodului celui de-al doilea război mondial, reîntoarcerea la Sibiu și preluarea activității didactice la Conservatorul particular (1946) și apoi la Școala Populară de Artă (1958), memoriile încheindu-se cu "*Metoda mea de lucru*", bazată pe principiile *bel-canto*-ului italian, promovate de profesoara sa, Mathilde Marchesi.

Prima etapă a războiului mondial a petrecut-o la Călinești și în refugiu în Moldova, iar din ianuarie 1917 a urmat pribegia peste hotare: Odesa, Petrograd (Rusia), Cristiania (Norvegia), Londra, Paris, Milano. Bineînțeles că momentul "italian", cu spectacolele lirice pline de vedete, a cucerit-o vizibil pe Lucia Cosma, paginile memorialiste fiind cele mai colorate, interesante și picante.

După doi ani și jumătate petrecuți peste hotare, cântăreața a revenit la Timișoara, spre a se ocupa de ...orfanii de război din Banat. A fost o experiență inedită, dificilă, voluntară, dar spiritul ei înnăscut de "patrioată" a prevalat în fața unei activități artistice pe măsura experienței unei artiste, ajunsă în perioada de maturitate.

Părăsind Timișoara în speranța unei cariere lirice la Opera de Stat din București, Lucia Cosma a nimerit la ...

https://biblioteca-digitala.ro

catedra de canto de la Conservator! A avut succese didactice remarcabile, fiindcă a dispus de câteva talente excepționale (Stela Roman, Maria Moreanu, Lisette Dima, Ana Tălmăceanu, Puica Alexandrescu, Irina Dogeanu). În plină ascensiune didactică s-a trezit pe neașteptate "pensionată", ministrul Lepădatu (autorul legii pensionărilor în învățământul superior) neînțelegând că "în artă nu trebuie să existe decât limită de capabilitate!"

Ultima parte a vieții a petrecut-o la Sibiu, orașul tinereții sale fructuoase de odinioară, unde și-a continuat lecțiile de canto (Universitatea din Cluj se refugiase la Sibiu, aducând numeroase tinere cântărețe) la noul *Conservator Popular*, transformat curând în Școală Populară de Artă. Cel mai semnificativ moment al carierei didactice a fost montarea operetei clasice românești, *Crai-Nou* de Ciprian Porumbescu, fiind "singura școală din țară - care la inițiativa mea - a comemorat centenarul nașterii lui Ciprian Porumbescu" (1953). Deși atinsese vârsta de 70 de ani, totuși, Lucia Cosma a mai avut forța și ambiția profesională să mai studieze cu elevii ei, opereta *Vânzătorul de păsări*, așa cum a văzut la Viena.

Însemnările memorialiste le-a încheiat la Sibiu în aprilie 1959, la cererea mea, pentru lexiconul *Interpreți din România*, publicat la București în 1996. Prietenă bună cu dr. Petru Groza, președintele Marii Adunări Naționale a României, Lucia Cosma a ținut să reproducă ultimele cuvinte din cuvântarea rostită la decorarea cu Ordinul Muncii, clasa I: "*Să nu se uite, că tovarășa Lucia Cosma nu a cântat pentru monetă sunătoare*."

Viorel Cosma

https://biblioteca-digitala.ro

(II)
Eu şi Muzica

Războiul de Întregire

M-a găsit împreună cu familia mea în vila noastră din Călimăneşti. După primele victorii a venit formidabila presiune teutonă, căderea Bucureştilor, refugiul pe pământul Moldovei. În curând s-a pus şi la Iaşi problema plecării ardelenilor şi a început în Ianuarie 1917 o pribegie care a durat mulţi ani: Odessa, Petrograd (azi Leningrad), Cristiania, azi Oslo Malia.

La Petrograd, care era atunci capitala împărăţiei ruse, am stat două luni, trăind din plin toate peripeţiile revoluţiei ruse. Plecasem din Iaşi cu gândul să mergem direct la Milano, unde hotărâseră părinţii mei să ne stabilim până la sfârşitul războiului, spre a avea eu prilej de a studia şi şcoala modernă italiană. Dar pe când eram încă în tren am aflat că se sistaseră cursele vapoarelor neutre, iar primejdia de a fi torpilate devenise prea mare.

Plecasem cu un "tren oficial" de refugiaţi la începutul lui februarie st.a. 1917. Ne-am oprit câteva zile la Odessa pe un ger feroce, pe urmă am ajuns la Petrograd în 12 februarie, când scumpul meu părinte împlinea 80 de ani. Capitala Rusiei era atât de plină de refugiaţi din provinciile baltice şi alte părţi, încât ne-a fost imposibil să găsim un adăpost. Având laisser-passer rus, mi-a permis poliţia să petrecem noaptea în gară – singuri, singuri... A doua zi spre seară cu ajutorul unui englez, Henry Waltuck care trăise în România şi îi iubea pe români, am găsit camere: eram 6 persoane, mama, tata, sora mea Hortensia, atunci încă soţia lui *Octavian Goga*, o nepoată şi un nepot. Autorităţile noastre nu mi-au dat nici un sprijin, ministrul era absent, ceilalţi indiferenţi.

După o lună a izbucnit revoluţia menșevică, cu destule primejdii pentru străini, după altă lună am plecat spre Occident. A trebuit să ne oprim însă la *Cristiania*, *Oslo* de azi, în aşteptarea unei posibilităţi de a face traversarea Mării Nordului fără primejdii prea mari.

Acolo aveam prieteni între artiştii lirici care studiaseră la Londra. i.a. pe *Kaja Eide,* prima soprană lirico-lejeră de la Opera din Oslo, care ne-a primit cu cea mai desăvârşită

https://biblioteca-digitala.ro

prietenie. În Norvegia se adunaseră între timp români refugiaţi care s-au bucurat de o ospitalitate legendară, i.a. şi colegul meu tenorul Nicolae Livezeanu, Kaja Eide l-a luat cu sine într-un turneu de concerte, unde nu-a trimis eleve, am fost rugaţi amândoi să cântăm pentru un orfelinat, care se susţinea numai din ofrande şi concerte, ceea ce s-a întâmplat în seara de 18 aprilie 1917.

Eu am cântat *Cântecul lui Solvejg* de Grieg – care între timp ajunsese cântecul meu cel mai des cântat – în recunoştinţa limbli norvegiene mi s-a propus să-l cânt cu *text românesc* şi un lied francez, ca bis "Cine aude a mea guriţă" de Brediceanu, de asemenea un cântec purtat de mine în lung şi-n lat...

Livezeanu a cântat arii din "Tosca" şi amândoi duo final din "Aida", care fiind cântat foarte nuanţat intra în posibilităţile mele de lirico-lejeră.

După acest debut ni s-a propus un angajament la opera din Stockholm, nu l-am primit însă pentru că ţinta noastră era Italia.

Spre Italia

A sosit şi ziua în care ne-am putut îmbarca la *Bergen* pentru Scoţia părăsind frumoasa ţară scandinavă cu sufletul plin de simpatie pentru fiii săi calzi, generoşi, primitori, prieteni adevăraţi.

Vaporul "Cesarea", escortat de 2 contratorpiloare ne-a transportat în 18 ore pe coasta Scoţiei la *Aberdeen*. Ni s-a spus că întâlniserăm destule submarine, dar se vede că nu am fost atacaţi pentru că vasul nostru nu transporta militari.

Ne-am oprit 3 săptămâni la Londra, pe urmă o lună la Paris şi în sfârşit, după 5 luni de pribegie ne-am văzut instalaţi la Milano într-un apartament mic, dar civilizat, în vecinătatea marelui parc, aproape de centru, şi în vecinătatea Maestrului *Michele Wigley* cu care doream să lucrez.

Colegul Livezeanu, care studiase în Milano, şi îşi începuse chiar cu mult succes cariera de tenor dramatic, întreruptă numai prin intrarea Italiei şi României în război, mi-a fost ghid nepreţuit. Cu tot războiul, viaţa aristică continua cu multă vigoare, mari dirijori: *Serafin, Mugnone*, în frunte cu

https://biblioteca-digitala.ro

Arturo Toscanini, dădeau spectacole de operă şi concerte simfonice cu nivel unic, mari artişti lirici: *Beniamino Gigli, Titta Ruffo, Alessandro Bonci, Toti Dal Monte,* artişti dramatici în frunte cu uriaşul *Ermete Zacconi*, *Ruggero Ruggeri,* surorile Gramatica - Eleonora Duse se retrăsese pentru un timp din viaţa artistică, fiind suferindă – alţi tineri care îşi începeau cariera la Milano, capitala muzicală a Italiei, mi-au prilejuit *o şcoală vie unică.*

La Milano trăia şi marea cântăreaţă românca Hariclea Darclée, care crease atâtea opere ale compozitorilor contemporani, am avut şansa să o putem admira şi noi în "Romeo şi Julieta" de Gounod. Maestrul meu avuse favoarea de a cânta împreună cu dânsa în spectacole şi spunea că era atât de desăvârşită cu o frumuseţe vocală şi fizică, încât deja prezenţa ei dă o strălucire şi frumuseţe specială scenei.

În Italia nu exista aranjamente pe viaţă în teatre, artiştii sunt angajaţi, începând cu "Scala" din Milano şi celelalte teatre mari şi importante de la Firenze, Napoli, Roma, Parma, Palermo, Bologna, până la teatrele mai mici, *pentru spectacole cu anumite opere*. Fiecare teatru are orchestră, cor, dirijor (marii dirijori sunt angajaţi *tot* numai pentru spectacole), deci toate oraşele mari şi în deosebi, centrele universitare au prilejul să audieze spectacole de mână întâi, publicul este foarte pretenţios, cu deosebire în oraşele cu universităţi vechi şi tradiţie veche: Parma, Firanze, Napoli, unde sunt fără milă şi considerare. Cine a avut succes într-unul din acele teatre are a doua zi oferte pentru orice scenă lirică importantă.

Cu toate că eram *refugiaţi*, deci dispuneam de mijloace materiale cât se poate de modeste, eram aproape seară de seară la spectacol, pentru că în Italia există un obicei extrem de binefăcător în fiecare teatru: *locuri nenumerotate foarte bune.* Cu o "coadă" de maximum ½ oră şi nitică sprinteneală la urcatul scărilor se poate ajunge la loc bun şi ieftin, între 30 – 50 centime. Lumea: *studenţi, soldaţi, pensionari, muncitori,* veneau în majoritate fără multă carte, dar cu bun simţ şi dragoste pentru teatru care au văzut şi auzit astfel spectacolele îngrijite şi artişti remarcabili şi şi-au însuşit multe cunoştinţe, şi care discută aşteptând să se deschidă uşa, cu toţi cu competenţa unei bogate experienţe.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima operă văzută la Milano a fost tot "*Lucia di Lammermoor*". În tot timpul războiului "*Teatro alla Scala*" nu a avut stagiune de operă, dar celelalte două teatre lirice: *Carcano şi Lirico* au dat spectacole au artiştii cei mai mari, de asemenea teatrele de dramă şi comedie.

Am văzut chiar şi un spectacol wagnerian, *Lohengrin*, la nivel foarte înalt şi se studia cu zor *Walkiria şi Tristan şi Isolda.*

Spre sfârşitul războiului se ridica o stea nouă în Muzică, *Ottorino Respighi*, o cântăreaţă din Torino, educată în special pentru muzică de cameră, *Chiarina Fino Savio*, cu care m-am împreietenit şi care m-a vizitat după război în patria noastră, l-a făcut cunoscut alături de mari autori germani de lieduri. O "societate pentru muzică de cameră" din Milano mi-a propus să dau şi eu o sesiune de concerte, am fost însă nevoită să refuz, lipsindu-mi dispoziţia şi avântul din cauza tristei siatuaţii a României după pacea separată impusă, care apăsa în toate privinţele asupra stării mele sufletești. Am cântat numai la Geneva la o serbare pentru Crucea Roşie Română, în urma căreia am fost solicitată şi acolo să colaborez la alte concerte, am refuzat din acelaş motiv.

Vara o petreceam la Genova, era minunat unde se întâlneşte muntele cu marea.

Între timp s-au format companii de voluntari din prizonierii de război români, i-am ajutat împreună cu *sora* mea, şi pe aceştia să se manifeste ca români, lucrând 19 cămăşi româneşti pentru căluşari, am asistat şi noi la serbarea de la Padova unde alături de cehi şi iugislavi tot compania română a strălucitcu acest joc străvechi.

După doi ani şi jumătate *ne-am întors acasă*, acum aveam şi noi o *patrie*, România Mare întregită.

Iar acasă - în Patrie

S-a înfiinţat şi Opera Română mult dorită, eu studiasem 28 opere şi frământam de nerăbdare să mă văd pe scena lirică, să dau viaţă la atâtea roluri învăţate, perfecţionate prin spectacolele cu artişti mari, văzute la Milano cu partitura pe genunchi şi creionul în mână...

Dar altă piedică mai înaltă de cât un munte mă întâmpina acasă: împrejurările m-au silit să primesc să mă ocup

https://biblioteca-digitala.ro

de “orfanii de război”. *27.000* din aceste victime nevinovate au fost puse sub oblăduirea mea, trei judeţe: Timiş-Torontal, Caraş Severin şi Arad formau, regiunea Timişoara. Aveam un birou bine organizat şi activ, dar trebuia o persoană cu experienţă, timp şi bunăvoinţă care să coordoneze munca, să cunoscă bine oamenii şi împrejurările, să aibă timp şi am fost găsită eu, care se ştia că făcusem o ucenicie bună alături de mama mea, creatoarea şi îndrumătoarea atâtor opere de cultură şi asistenţă la Sibiu.

Am primit în speranţa că cel mult într-un an voi găsi şi îndruma o urmaşă. Vană speranţă, cinci ani a durat această “muncă voluntară” de zi de zi.

Bineînţeles că în tot acest timp cântul nu a fost neglijat, am dat numeroase concerte, chiar şi spectacole pentru orfanii noştri; statul ne punea la dispoziţie o subvenţie generoasă, dar erau aşa de mulţi şi de săraci cei ajutaţi la domiciliu, şi am avut satisfacţia ca să fie considerată regiunea mea ca model.

Am adus odată pe *Jean Athanasiu* şi am dat împreună cu trupa ungurească ce se pregătea să plece în Ungaria, câteva spectacole cu “*Rigoletto*”. Se ştie că era un rol în care Jean Athanasiu era neîntrecut, el studiase şi jucase cu mare succes la Palermo, eu aveam o predilecţie pentru rolul Gilda, de asemenea studiat la Milano în toate amănuntele, deci spectacolul a fost senzaţional. În concerte am cântat pentru acelaşi scop tot cu *Jean Athanasiu* şi colegul *Constantin Stroescu* alături de mine, se poate uşor imagina ce program şi ce nivel aveau concertele.

După cinci ani de grijă şi muncă de zi de zi, am încredinţat societatea ocrotirea orfanilor din război altor persoane inimoase şi destoinice care au dus mai departe munca iniţiată şi îndrumată de mine şi colaboratorii mei vrednici şi merituoşi şi m-am mutat la Bucureşti.

Catedra de la Conservator

Mai exista posibilitatea de a-mi împlini visul unei cariere de operă atât la Bucureşti, cât şi la Cluj unde director era amicul Popovici – Bayreuth.

Şi acesta a fost spulberat.

https://biblioteca-digitala.ro

Spre sfârşitul anului 1923 a decedat *Carlotta Leria* neaşteptat. Ministrul Cultelor şi Artelor *Alexandru Lepădatu* mi-a oferit catedra.

Am refuzat cu dezaprobare: "Lăsaţi-mă să cânt în fine şi eu la operă, nu vreau să fiu profesoară, *vreau să cânt*."

Ministrul a insistat, au insistat şi alte persoane competente, Popovici – Bayreuth ş.a.

Refrenul era: "*este datoria Dtale să dai mai departe ceea ce ai avut şansa să înveţi în marile centre apusene*".

Până la urmă m-au *învins*.

La 1 ianuarie 1924 am fost numită profesoară cu titlu provizoriu la Conservatorul din Bucureşti, peste un an am trecut concursul având în comisie 3 mari artişti şi directori de Conservator: *Gheorghe Dima, Dimitrie Popovici – Bayreuth, I. Nonna Otescu*.

Au urmat câţiva ani de fericită şi fecundă muncă pedagogică, întreţăsută şi cu concerte sporadice, opera "*Traviata*" într-un turneu Baziliu, manifestări ale muzicii populare adusă la lumina rampei de *Tiberiu Brediceanu*, conferinţe *despre muzica românească*, la Sibiu, Braşov, Timişoara, concerte la Bucureşti şi în provincie.

Şi în fiecare sfârşit de an școlau o audiţie bogată la "Dalles" a clasei mele, venitul ei servind la ajutorarea elevelor cu mijloace materiale insuficiente sau bolnave.

Una din ele, ameninţată cu tuberculoza s-a făcut bine mulţumită acestui ajutor, care i-a dat posibilitatea să stea 4 luni pe an la munte (în vremea aceea combaterea tuberculozei se făcea cam numai în Elveţia cu rezultate satisfăcătoare).

În casa mea din Bucureşti au avut loc multe audiţii muzicale cu invitaţi români şi străini. În dorinţa de a face cunoscută peste hotare muzica noastră, am invitat de multe ori la aceste audiţii străini şi asociaţii studenţeşti în trecere prin Bucureşti: cehi, scandinavi, italieni, elveţiei, indieni, am avut astfel ocazia să cunoască şi să admire muzica noastră cultă şi folclorul nostru pe care nu l-am putut auzi redat cu atâta îngrijire în aştă parte, toate primirile oficiale fiind încă agrementate numai de lăutari.

La Conservator m-am ocupat cu aceeaşi grijă şi dragoste şi de elevele mai puţin dăruite, în dorinţa ca să răsune voci cultivate şi în corurile care începuseră să ia fiinţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Nouă absolvente ale mele, *Maria Moreanu şi Stela Simionescu* au luat *premiul II la un concurs internaţional de la Viena.*

La opera din Bucureşti au fost angajate *Florica Filimon şi Lisette Dima*, *Maria Blejam-Basu, Anca Tălmăceanu-Dinescu*, artistă emerită, *Maria Moreanu, Irina Dogeanu*. La operetă *Puica Alesandrescu*, artistă emerită.

În străinătate: *Stella Roman*, stea mondială, a cântat în toate teatrele mari din Italia, creând chiar la "Scala" din Milano rolul titular în opera "Femea fără umbră" de Richard Strauss, a cântat în teatre principale din Germania, Franţa, America de Sud, a stăpânit scena teatrului Metropolitan din New-York zece ani etc. *Felicia Nolănescu,* America de Sud, *Stella Simionescu*, Malta, Milano, *Elsa Goening*, profesoară de canto la Berlin (Est).

Şi multe în corul operei şi alte coruri. În "săptămâna muzicii româneşti" de acum câţiva ani, ieşind de la Ateneu unde se produseseră multe coruri zburau înspre mine nenumăraţi "pui de privighetoare" spre a îmbrăţişa pe mama lor în artă, care le ajutase să cânte frumos şi să-şi câştige pâinea de toate zilele...

Din capul unui ministru fără chibzuială şi bunăvoinţă a răsărit în 1938 o nouă *limită de vârstă* care din fericire nu mai există azi (şi care nu trebuia să existe niciodată în artă) şi din cer senin, ne-am văzut daţi la o parte, în plină şi fericită activitate: *Cecilia Lupu, Constanţa Erbiceanu, Nicolae Soreanu*, nume ce trebuie să figureze pe tabla de onoare a Conservatorului, şi *Lucia Cosma*. Că am fost numiţi "profesori onorifici" a fost probabil dorinţa colegilor noştri de a-şi exprima simpatia şi regretul despărţirii, dar pentru noi toţi a fost îndepărtarea de la locul de muncă, străduinţe şi rezultate bune, o lovitură dureroasă.

Azi în epoca fericită când dreptate s-a făcut artiştilor, acest nonsens nu se mai repetă. În artă nu trebuie să existe decât *limită de capacităţi*, dovadă rezultatele strălucite ale celor doi maeştri, aproape contemporani ai noştri: *Florica Muzicescu şi Constantin Stroescu….*

Am rămas numai scurt timp în Bucureşti, dragostea şi datoria filială m-au îndemnat să mă reîntorc la Sibiu lângă mama şi familia mea iubită.

https://biblioteca-digitala.ro

Iar la Sibiu

În atmosfera şi reminiscenţele unui talent glorios, am reînodat firul activităţii din trecut cu cerineţele zilelor de atunci, am contribuit la reînfiinţarea Corului Gheorghe Dima, mi-am deschis şcoala mea particulară de muzică, am ţinut conferinţe, am scris critică muzicală etc.

Faptul că Universitatea din Cluj "în refugiu" – se află în Sibiu, mi-a adus multe elemente dăruite cu voci şi talent din rândurile studenţilor, aceştia au fost îndrumaţi spre norocul lor, pe calea cea bună şi nu puţini sunt medici de asemenea care au făcut concomitent cu medicina şi studii de Conservator, în frunte cu *Emil Mureşeanu*, basbariton la opera din Cluj. Conferinţe şi audiţii s-au ţinut iar lent, iar reîntoarcere la Cluj insista să mă fure şi pe mine din nou Sibiului, dar am rămas fermă.

Şcoala mi-a completata-o cu un curs public de Istoria Muzicii, 36 de conferinţe cu exemplificări mult ascultate de publicul sibian.

Înfiinţându-se în anul 1946 un *Conservator Popular* mi s-a oferit un an mai târziu postul de directoare, am fost nevoită însă să nu-l primesc pentru că îndatoririle de ordin administrativ ar fi absorbit partea cea mai mare a timpului şi energiei mele şi să primesc numai colaborarea în calitate de membru al colectivului de direcţie şi o catedră de canto, la care am adus elementele cele mai valoroase crescute în şcoala mea.

Am continuat şi la Sibiu să-mi dau concursul la manifestările de ordin artistic, filantropic, progresist.

La "Arlus" am organizat în calitate tot de responsabilă artistică, programele muzicale ale conferinţelor, am luat parte la primirea oaspeţilor şi artiştilor sovietici, am ţinut o conferinţă despre "Muzica clasică rusă şi muzica sovietică" şi una despre Chopin, un program bogat de exemplificări. Această activitate a luat sfârşit numai prin restructurarea Arlusului.

După înfiinţarea "Şcoalei Populare de Artă" am primit să colaborez şi cu aceasta, din clasa mea au ieşit elemente bine pregătite: o excelentă profesoară de canto şi cântăreaţă, *Clementina Cojocaru*, avocata *Aurelia Mironescu*, *Maria Săndulescu*, azi solistă la Opera din Bucureşti, *Emilia Vabuta* funcţionară la banca de Stat, *Silvia Radu*, cântăreaţă populară

https://biblioteca-digitala.ro

dar şi excelentă interpretă Mozart, Puccini etc. inginer *Ionel Barbu*, primsolist de operetă şi nenumărate cântăreţe şi cântăreţi din corurile întreprinderilor şi fabricilor din Sibiu.

Crai Nou – la Sibiu

Am fost singura şcoală care din ţară, care la iniţiativa mea, am comemorat centenarul naşterii lui Ciprian Porumbescu prin spectacolul la înalt nivel al operetei sale nemuritoare "*Crai Nou*", care s-a dat de nenumărate ori, formându-mi cu timpul, cunoştinţele, experienţa cu mult drag în serviciul acestei idei pioase. De asemenea, am dat un concurs neprecupăţit când s-a studiat opereta "*Vânzătorul de păsări*" în 1955. Soliştii au fost în mare majoritate elevii mei şi toţi şi-au însuşit rolurile sub conducerea şi controlul meu.

Cu anul şcolar 1958/59 am început să colaborez cu şcoala din Sibiu.

Urmăresc însă cu mult şi viu interes progresul vădit din patria noastră scumpă, prin undele binefăcătoare ale emisiunilor de radio, care transformă şi încăperile cele mai modeste şi îndepărtate în *sală de concert.*

Metoda mea de lucru

Este bazată pe metoda de "belcanto" studiată la paris cu marea *Mathilde Marchesi*, eleva marelui *Manuel Garcia.* (Dânsa avea în salonul său de Muzică pe perete o fotografie mare înrămată a maestrului său. Mi-a spus, arătându-mi-o: "Chaque matin je lui fais une reverence").

Şcoala de belcanto nu se bazează pe anatomie, metodă la aceasta astăzi, ci *pe formarea instrumentului prin exerciţii şi vocalize ademate, întocmai ca studiul oricărui instrument şi dobândirea rezonanţei, respiraţiei şi articulaţiei bune prin mijloace logice şi naturale, deci nu formaliste, ci realiste.*

În *interpretarea* liedului şi ariei primează *conţinutul literar, textul.*

Fiecare frază era recitată de mine şi repetată (*fără melodie*) până găseam *expresia cea mai sinceră* şi după aceea căutam să aduc aceeaşi expresie *în fraza cântată*.

https://biblioteca-digitala.ro

M-am convins de atâtea ori că la baza interpretării tuturor *artiştilor adevăraţi*, lirici sau dramatici, stă acest principiu: *naturalul*…apoi... "C'est l'art qui couvre l'art."

Mult mi-a ajutat în viaţă şi în artă *cunoştinţa limbilor străine: vorbesc şi scriu franceza, engleza, italiana, germana*; vorbesc, dar nu suficient, ungureşte, pentru că nu m-a inetersat literatura lor, pe când în celelalte patru limbi am cunoştinţe temeinice de limbă şi literatură. Mult de tot am dorit şi am căutat în anii fecunzi ai vieţii mele să studiez limba rusă, spre a citi literatura şi a-i cânta muzica în original. Dar fu în zadar, în patrie n-am găsit cu cine să studiez, la Paris s-a fi găsit probabil, dar timpul acolo trebuia închinat numai muzicii. Iar după 23 august era prea târziu, având în vedere că sunt născută în 1875...

Cred că am ajuns la capătul acestor *memorii condensate*, materialul e, pot să spun, *vast* şi nu a fost uşor să îl compun pentru un *medalion* la radio.

Mă bucur că îl vor asculta tineri şi bătrâni. Cei în vârstă îşi vor reaminti poate cu duioşie de *solia ce o duceam de la fraţi la fraţi peste frontiere ce nu ne puteau despărţi sufleteşte,* cei tineri e bine să afle care a fost devenirea artei româneşti a cântului, cum a fost educat publicul românesc pe vremuri când totul se făcea *fără sprijin şi ajutor oficial.*

Oficialitatea de azi m-a onorat decorându-mă în martie 1956 cu *ordinul Muncii clasa I* "pentru merite deosebite şi activitate îndelungată în domeniul învăţământului artistic".

Neuitatul Petru Groza făcându-mi mie imposibil a mă deplasa din cauza unei îmbolnăviri subite, a ţinut totuşi să mă decoreze *personal* la Sibiu în cadrul unei adunări solemne, asistase pe vremuri, începând cu vârsta de 20 de ani, la multe din manifestările mele în public, şi și-a terminat cuvântarea caldă cu cuvintele: "*Să nu se uite că tovarăşa Lucia Cosma nu a cântat pentru monetă sunătoare."*

Lucia Cosma
aprilie 1959

https://biblioteca-digitala.ro

Sonet
de Mihail Codreanu
(închinat mie după
concertul meu de la Iași, 4 XI 1910)

Eu n-am scris niciodată poeme festivale
Nici ode cu tămâie - și nu știu vreun cuvânt
Al dragei mele muze să-l fi azvârlit în vânt
Pe rime poruncite și laude banale

Deci nu râvnesc triumfuri de imnuri saturnale
Când lira'mi iau, artistă, și te slăvesc să-ți cânt
Zeiasca strălucire și olimpicul avânt
Din larga maiestate a cântecelor tale.

Ne vii din țeri dragi nouă, o floare parfumată
Și rouă trandafirul și crinul dintr-o dată,
Petalele-și mărită în el ca'ntr'un buchet,

Și ești superb amestec de tainice lumine,
Ce-atrage și uimește de-apururi, căci în tine
Femeea-i melodie și-artista e – sonet.

Craiova
Cercul Militar
5 Februarie
1911

Artistei dragi,
Lucia Cosma

Pe raza stelei când își poartă
Privighetoarea'n triluri cântul,
E al iubirei imn de slavă
Ce leagă cerul cu pământul...

https://biblioteca-digitala.ro

E dorul ce palpită veșnic
În ori-ce suflet, ori-ce floare,
Pe care tu din munții noștri
Îl porți la noi, privighetoare.

N. Vulovici

De câte ori te văd, înaltă, pală,
Cu trupul tău de crin ce se mlădie,
Cu ochii tăi, aripi de fluturi negri,
Aș vrea să rătăcesc o noapte întreagă
Cu mâna ta de mâna-mi aninată,
Cu trupurile cât mai depărtate.

Vom rătăci așa o noapte 'ntreagă
Prin vechile ruine de castele,
Vom rătăci prin parcuri solitare
Pe lungi cărări scăldate în lumină,
Sub cerul plin de lună vrăjitoare.

Și-apoi când va 'nălbi albastrul zării
Ne vom urca spre cer ca două spectre
Odată cu luceferii din urmă,
Cu luna și cu fluturii de noapte
Ce vin vrăjiți la glasul ciocârliei.

Victor Eftimiu

Am copiat aceste omagii primite în seara concertelor mele din Iași, Craiova, București, pentru d-ta.

Între amintirile din dosarul meu încredințat d-tale se află și un prea frumos articol de A. Macedonski ”Sub nobila cupolă”.

[Lucia Cosma]

https://biblioteca-digitala.ro

ANIVERSĂRI

VASILE TOMESCU
85 de ani de la naştere

AL. I. Bădulescu

Recent s-au împlinit 85 de ani de când în comuna Răduleşti din judeţul Ilfov, a văzut lumina zilei şi razele binecuvântate ale soarelui eminentul om de ştiinţă muzicală **Vasile Tomescu**, doctor în muzicologie al Universităţii „Sorbona" din Paris, doctor honoris causa al Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, proemenentă personalitate a muzicologiei româneşti din cea de a doua jumătate a secolului XX şi începutul veacului XXI.

După ce a absolvit şcoala primară din localitatea natală, între anii 1942 – 1946 a urmat cursurile Şcolii Normale „Spiru Haret" din Municipiul Buzău, iar în perioada 1946 – 1950, îşi continuă pregătirea în cls. V-VIII, la „Şcoala Normală pentru Învăţătura Poporului Român" din Bucureşti.

Studiile muzicale începute în primii patru ani la Şcoala Normală „Spiru Haret" din Buzău, cu strălucitul profesor, dirijor şi autor de manuale didactice Ion D. Vicol, sunt continuate în Capitală, şi desăvârşite, în anii 1948 – 1953, la Conservatorul de Muzică din Capitala României. Aici a avut fericitul prilej de a

https://biblioteca-digitala.ro

beneficia de îndrumarea marilor maeştri ai creaţiei şi pedagogiei muzicale româneşti din acea vreme: Ioan D. Chirescu şi Victor Iuşceanu (teorie – solfegiu), Ion Dumitrescu (armonie), Nicolae Buicliu (contrapunct), Tudor Ciortea (forme muzicale), Ion D. Vicol (cor şi dirijat coral), Theodor Rogalschi (orchestraţie), Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel şi Harry Brauner (folclor), Zeno Vancea (istorie muzicii), Madelaine Cocorăscu (pian) ş.a.

Pentru aprofundarea studiilor de specialitate, tânărul muzician Vasile Tomescu a urmat cursurile de doctorat la celebra Universitate „Sorbona" din Paris, în anul 1970, susţinând, cu brio, teza cu importanta temă „Istoria relaţiilor muzicale dintre România şi Franţa. Originile la începutul sec. XX".

După absolvirea, cu deosebit succes, a studiilor muzicale universitare, Vasile Tomescu se dedică, cu întreaga capacitate de muncă, dăruire şi responsabilitate socială greu de exprimat în cuvinte, studierii fenomenului muzical românesc încă din timpuri imemoriale.

Rezultatele acestei prodigioase activităţi ştiinţifice de peste 60 de ani au fost publicate, în primul rând, în Revista de specialitate a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România (Revista „Muzica") unde a lucrat începând din 1953, în calitate de redactor, redactor şef adjunct (1954 - 1964) şi din 1964 şi până în anul 1990, în funcţia de redactor – şef, prezentate în zeci şi zeci de conferinţe, concerte, emisiuni radiofonice şi de televiziune, comunicări ştiinţifice etc. susţinute la diverse reuniuni naţionale şi internaţionale, printre care în ţări cu puternice tradiţii muzicale: Italia, Franţa, Suedia. Germania, URSS, Polonia, Elveţia, Republica Moldova etc.

Majoritatea acestor studii, eseuri etc. au văzut lumina tiparului şi în alte reviste de specialitate din ţară, printre care: *Studii de muzicologie, Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Actualitatea Muzicală, Melos, Contemporanul. Gazeta Literară, România Literară, Veac Nou, Tribuna României, Scânteia Tineretului, România Liberă, Tribuna, Cronica*, iar de peste hotare, remarcăm publicaţiile de profil din Moscova (*Sovietskaia*

https://biblioteca-digitala.ro

Muzaka), Viena (*Die Kultur*), Sofia *(Bulgarska Muzaka*), Germania (*Kaell,Melos*), Milano (*Musica d oggi*), Torino ş.a.

În acest context se înscriu şi o seamă de volume tipărite atât la Editura Muzicală a UCMR, dar şi la celelalte instituţii din centrala de profil a României.

Iată numai câteva titluri de volume: *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin (1957); Alfonso Castaldi (1958); Alfred Alessandrescu (1962); Filip Lazăr (1963); Paul Constantinescu* (1967 – o amplă lucrare cu caracter monografic şi enciclopedic); *Istoria relaţiilor muzicale dintre Franţa şi România* (1973); *Muzica Daco – Romană* (1978 – vol. I, 1983 – vol. II); *Muzica românească în istoria culturii universale* (1991); *George Enescu – un geniu al artei sunetelor* (2005); *Muzica renaşterii în spaţiul cultural românesc* (2006 – vol. I, 2007 – vol. II); *Muzica secolului luminilor în spaţiul spiritual românesc* (2008) ş.a.

În prezent, ilustrul muzicolog a finalizat două excelente volume care se află sub tipar: *Istoria relaţiilor muzicale dintre Franţa şi România, vol. II (sec. XX) şi Istoria relaţiilor româno – italiene.*

Remarcabile sunt contribuţiile omului de ştiinţă muzicală Vasile Tomescu, la redactarea *Enciclopediei Civilizaţiei Româneşti, Dicţionarul Enciclopedic Român ş.a*.

În ultimii ani, maestrul Vasile Tomescu a semnat numeroase studii de referinţă în prestigioasa revistă *Academica.*, publicaţie editată de cel mai înalt for ştiinţific al ţării, Academia Română.

Câteva titluri sunt de un real interes pentru ştiinţa şi cultura română: *Constantin Brăiloiu, fondator al Arhivelor Internaţionale de Muzică Populară de la Geneva şi cercetător al muzicii vechi: Confluenţe muzicale austro-române Evul Mediu; Universalitatea Muzicii Sacre şi spiritul autohton; Confluenţe muzicale Ibero- române; Muzica sacră pe teritoriul ţării noastre în primul mileniu al creştinismului; O personalitate a istoriei evocată în cântarea epică: Mihai Viteazul; Muzica în spaţiul romînesc în epoca lui Ştefan cel Mare; Cântarea sacră în viziune ecumenică; George Enescu şi Cultura Universală; Dante şi Enescu în universul artei sonore etc.*

https://biblioteca-digitala.ro

Referindu-se la locul şi rolul activității muzicologului Vasile Tomescu în ansamblul ştiinţei muzicale româneşti, eminentul muzicolog şi prof. univ.dr. **Viorel Cosma,** doctor honoris causa al Universităţilor de Arte din Chişinău şi Iaşi, menţiona: „*Istoriograf muzical de mare probitate profesională, cercetător versat al vechii muzici româneşti (Musica daco-romană), autor al unor valoroase monografii de compozitori români (Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr, Alfonso Castaldi), culminând cu o lucrare biografică – etalon în muzicologia autohtonă (Paul Constantinescu), Vasile Tomescu s-a impus printre cei mai de seamă muzicologi ai generaţiei post-enesciene. Comparatist excelent al relaţiilor franco-române de-a lungul veacurilor, Vasile Tomescu a reuşit să dea la iveală o lucrare care i-a adus nu numai titlul de doctor al Universităţii Sorbona din Paris, ci şi un binemeritat prestigiu internaţional (…). Vasile Tomescu a inaugurat în muzicologia noastră o suită de studii şi volume de înalt orizont ştiinţific asupra raporturilor dintre culturile Est – Vest (…). Deschizător de drumuri în domeniul discografiei naţionale, Vasile Tomescu a iniţiat (începând din 1974) prima Antologie a Culturii Muzicale în România de la origini până în zilele noastre, lucrare singulară în peisajul sonor autohton". (*Viorel Cosma, Muzicieni din România, Ed. Muzicală, 2006, p. 104 - 105*).*

Pentru meritele sale excepţionale în domeniul cercetării ştiinţifice a istoriei muzicii româneşti, muzicologul Vasile Tomescu a fost ales membru în Societatea Franceză de Muzicologie din Paris (1967), în Asociaţia Internaţională a Doctorilor Universităţilor din Paris (1970), membru corespondent al Academiei de Ştiinţe Politice şi Sociale (1970), Secretar al UCMR (1963-1990) ş.a.

În acelaşi timp a fost distins cu importante premii din partea UCMR (de două ori cu Premiul Academiei Române (1967,1982), cu Premiul Academiei Artelor din Paris, cu Premiul Naţional Lavoro la Minerva d oro din Roma(1985) ş.a., cu titlul de Doctor Honoris Causa al Universității naționale de Muzică din București (1998), cu Marele Premiu al UCMR (2009).

Lucrând de peste 60 de ani în domeniul culturii, am avut fericitul prilej de a colabora cu strălucitul om de ştiinţă muzicală

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Tomescu în realizarea a numeroase manifestări culturale şi muzicale organizate în jud. Prahova , cu deosebire în cadrul Zilelor Culturii „Tezaur prahovean” (1970 - 1996), la Cursurile de Vară ale Universităţii Populare „N. Iorga” (1994 - 1996) din Vălenii de Munte şi nu în ultimul rând, la manifestările omagiale inițiate de Muzeul Memorial „Paul Constantinescu” din Ploieşti, cu deosebire în ziua de 20 decembrie 1993 cu ocazia inaugurării acestei reprezentative instituţii de cultură şi artă – unde alocuțiunea rostită, deosebit de documentată, a rămas, pentru multă vreme, în memoria noastră.

Cu prilejul aniversării a 85 de ani, Muzeul Memorial „Paul Constantinescu” din Ploieşti” şi Cenaclul Muzical ce poartă numele acestui muzician de geniu, i-au adresat cele mai sincere urări de sănătate deplină şi multă putere de muncă, pentru a desăvârşi toate proiectele aflate pe agenda sa de lucru.

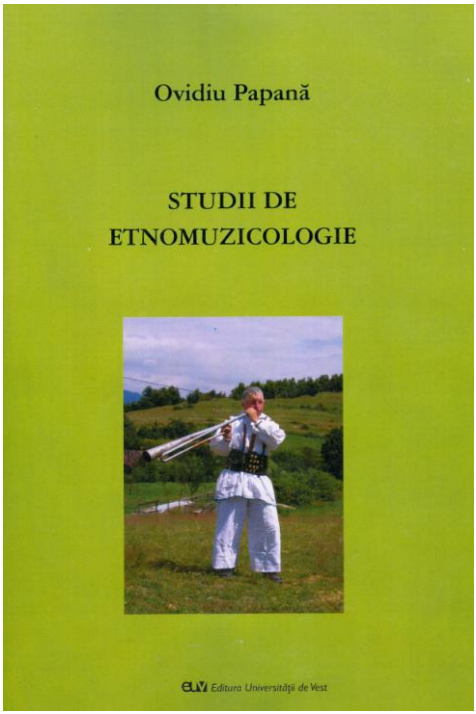
La mulţi şi fericiţi ani, stimate maestre Vasile Tomescu!

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Ovidiu Papană
Studii de etnomuzicologie
Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2013

Constantin Secară



Ovidiu Papană a intrat deja în conştiinţa etnomuzicologiei contemporane româneşti drept unul dintre cei mai avizaţi cercetători ai domeniului, cu specializare şi arie de competenţă concentrate în domeniul organologiei populare şi studierii instrumentelor muzicale tradiţionale. În acest context, putem afirma că preocupările lui Ovidiu Papană, vizând studiile de organologie, sunt singulare în etnomuzicologia românească, urmând celor realizate în deceniile trecute de

https://biblioteca-digitala.ro

Tiberiu Alexandru, Gottfried Habenicht şi Iosif Herţea[1].

În volumul *Studii de etnomuzicologie* Ovidiu Papană reunește cele mai recente şi cele mai reprezentative studii ale sale, acoperind o paletă largă privind abordările etnomuzicologice actuale: de la probleme generale privind cultura muzicală orală (forme, tipuri, modele, perspective) şi până la analize aprofundate asupra instrumentelor muzicale tradiţionale româneşti, puse în lumina realităţilor şi contextualizărilor contemporane, mai ales sub aspectul problematicilor multiculturale. Studiile propuse de Ovidiu Papană vin să completeze şi să actualizeze informaţiile şi cercetările anterior valorificate de autor în două dintre lucrările sale precedente: *Studii de organologie. Instrumente tradiţionale româneşti*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, vol. I, 2006; vol. II, 2010. Considerând că „în momentul de faţă ne-au rămas doar frânturi de informaţii legate de formele concrete prin care s-au manifestat unele fenomene de cultură orală care erau frecvent întâlnite în trecut" (p. 7), dar şi că „în secolul al XXI-lea, cultura orală românească, în ansamblul ei, a cunoscut un şir lung de transformări ireversibile, fapt care a determinat o detaşare evidentă a întregii societăţi contemporane româneşti faţă de valorile sale tradiţionale (marcate de un pronunţat spirit naţional)" (p. 8), autorul a considerat absolut necesar ca „racordarea culturii orale româneşti" să fie făcută în contextul „setului de valori existente în cadrul întregii culturi universale" (p. 8) şi în sensul unei înţelegeri a raporturilor dintre cultura tradiţională românească și celelalte culturi orale dezvoltate la nivel global, dar şi sub aspectul integrării ei în mulțimea lor. Considerăm că această atitudine este deosebit de importantă, atât la nivelul cercetării teoretice fundamentale contemporane, puse în acord cu realităţile şi achiziţiile ştiinţifice la zi, cât și în

[1] Iosif Herțea a definitivat recent un volum cuprinzând o serie de studii de organologie muzicală populară, intitulat *Cimpoiul și diavolul. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România*, București, Editura Etnologică, 2014, volum pe care ne propunem să-l prezentăm într-un număr viitor al Revistei „Muzica".

https://biblioteca-digitala.ro

spiritul direcţiilor principale de cercetare propuse de Constantin Brăiloiu, încă de la jumătatea secolului trecut.

Prima parte a volumului este concentrată pe dezvoltarea şi aprofundarea unor probleme generale privind cultura muzicală tradiţională, în cadrul a patru studii: *Cultura orală românească de referinţă şi formele sale de reproducere scenică* (p. 11–19), *Repertoriul muzical oral sau producţie comercială?* (p. 21–25), *Folclorul muzical actual – o reminiscenţă palidă a repertoriului tradiţional* (p. 27–32) şi *Creaţia muzicală din cultura orală a secolului al XXI-lea – perspective* (p. 33–45). Reţinem, pentru început, distincţia clară şi importantă pe care autorul ţine să o sublinieze făcând referire la cele două tipuri de ipostaze ale culturii muzicale tradiţionale: „manifestările culturii orale de referinţă (cele spontane care implică desfăşurarea actului artistic într-un context firesc, real) şi formele de reproducere «virtuală» ale acestor manifestări (la care se evidenţiază în mod pregnant reprezentaţiile scenice cu caracter premeditat)" (p. 11). Între *folclorul de referinţă* şi *folclorul reprezentat scenic* diferenţa este uriaşă, ţinând, în primul rând, de contextualizarea şi funcţionalizarea repertoriului şi genurilor (în primul caz), ca şi de eludarea şi/sau eliminarea tuturor acestor parametri (în cazul al doilea). Având în vedere că reproducerea scenică a folclorului înfăţişează o realitate independentă, indiscutabilă şi incontrolabilă, cu legităţi care sunt determinate în primul rând de latura comercială, Ovidiu Papană identifică trei niveluri de reproducere scenică a genurilor şi repertoriilor de tradiţie orală: reproducere fidelă, interpretare estetizantă şi reprezentare esenţializată. Aceste tipuri interpretative pot fi organizate, de asemenea, pe alte trei straturi de realizare spectaculară: spectacol folcloric documentar, propriu-zis şi de sinteză) (p. 14). Considerăm această delimitare ca foarte importantă şi utilă în procesul decantării şi ierarhizării valorice a prezentărilor scenice bazate pe cultura orală. Cele trei tipuri spectaculare teoretizate în acest studiu conferă scenei calitatea unui „depozitar al unor valori culturale tradiţionale, specifice artelor temporale", acceptând totuşi că „arhaicul, trăsăturile specifice ale manifestărilor tradiţionale de referinţă, conservate în mare măsură de mediul

https://biblioteca-digitala.ro

patriarhal, au pierdut mult din substanţa originară", în condiţiile în care, şi la nivel mondial, „conservatorismul cultural de esenţă etnică pierde tot mai mult teren în favoarea formelor culturale bazate pe divertisment sau a producţiilor concepute şablonar după un standard estetic internaţionalizat" (p. 19).

În aceeaşi cheie trebuie citit şi studiul intitulat *Repertoriul muzical oral sau producţie comercială?*, în care sunt dezbătute probleme asemănătoare privind locul şi rolul pe care cultura muzicală tradiţională îl ocupă în societatea contemporană. Devenită o „marfă culturală" (situată, de cele mai multe ori la nivelul subculturii, n.n.), producţia muzicilor „de scenă" cu iz folcloric este bazată pe tipuri de construcţie muzicală şi de interpretare stereotipe şi sărace în informaţii, cu linii melodice compuse deseori de către instrumentişti sau de interpreţii vocali şi cu texte încropite ad-hoc de „textieri" care scriu „versuri populare" la comanda şi pe gustul interpreţilor şi publicului. Intercondiţionările şi interrelaţionările dintre cerere şi ofertă funcţionează perfect, atât în contextul enunţat cât şi în majoritatea producţiilor de acest tip. Toate evidenţele şi provocările contemporane, comentate şi analizate de Ovidiu Papană, se dovedesc a fi rezultatele unor stratificări şi ale unor mutaţii sociale care au la origine, pe de o parte, modernizarea şi globalizarea societăţii în ultimele decenii dar şi caracteristicile societăţilor postcomuniste, în special ale celor balcanice, care au păstrat urme mai solide ale culturii tradiţionale.

Această idee a fost dezvoltată de autor în studiul *Folclorul muzical actual – o reminiscenţă palidă a repertoriului tradiţional* dar şi în cel intitulat *Creaţia muzicală din cultura orală a secolului al XXI-lea – perspective*. Ambele abordări teoretice se concentrează pe identificarea elementelor de cultură tradiţională şi pe problematizarea formelor, tipurilor şi modelelor de identificare, culegere, tezaurizare şi transmitere a lor. De la formele genuine de interpretare, de valorificare şi de transfer al repertoriului, până la modalităţile actuale, contemporane, de utilizare (de cele mai multe ori abuzivă, n.n.) a bunurilor culturale de sorginte folclorică, traseul prefacerilor şi transformărilor mentalitare este complex, cuprinzând această suită de mutaţii, atât în sfera trăirilor spirituale şi estetice, cât şi

https://biblioteca-digitala.ro

în cadrul funcţionalităţilor rituale sau al celor destinate exclusiv divertismentului. Autorul consideră că acest tip de „cultură orală de tip contemporan, determinată excesiv de mentalitatea prezentului” (p. 36), caracterizată printr-o „decădere calitativă a produselor culturale de factură orală” (p. 41), nu poate fi contracarată decât printr-o serie concertată de măsuri luate la nivel instituţionalizat, prin paşii anterior enunţaţi: identificarea, culegerea, tezaurizarea, analizarea și prezentarea avizată a elementelor culturii tradiţionale de referinţă. Acest demers poate şi trebuie să constituie un răspuns coerent dat (numai după consultarea şi avizul specialiştilor, n.n.) provocărilor multiple şi complexe ale societăţii contemporane, aflate într-un proces rapid de modificare a paradigmelor.

În partea a doua a volumului *Studii de etnomuzicologie*, Ovidiu Papană propune o serie de scrieri dedicate instrumentelor muzicale tradiţionale româneşti, care sunt văzute, interpretate, studiate, analizate şi teoretizate atât în context european cât şi global. Autorul abordează teme de larg interes privind unele instrumente muzicale tradiţionale, majoritatea achiziţionate şi chiar reconstruite, la parametrii iniţiali, de el însuşi. Au fost luate în discuţie (sau reluate, din alte puncte de vedere şi de la alte nivele, superioare, de analiză) probleme de construcţie, de utilitate, de emisie sonoră şi de acustică muzicală ale unor instrumente tradiţionale cu valoare simbolică pentru cultura românească: cobza, vioara cu „teluri”, ţambalul tradiţional românesc, violoncelul „bătut”, „duduroniul”, cornul tradiţional, buciumul (cu variantele sale constructive), instrumentele aerofone cu emisie sonoră dublă (fluierele „gemănate”), cavalul tradiţional românesc, şuierătorile, cântatul cu „lingurile”, drâmba europeană, toate analizate sub aspectul diferenţierilor constructive întâlnite în spaţiul românesc. Autorul demonstrează, prin intermediul unei argumentaţii teoretice solide, că „existenţa acestor instrumente muzicale de-a lungul secolelor precum şi tendinţa lor de evoluţie constructivă (la nivel global sau zonal) au fost determinate de o multitudine de factori”, privind gradul de intuiţie şi de ingeniozitate al oamenilor (în privinţa producerii sunetelor); impresia estetică lăsată de instrumentele muzicale;

https://biblioteca-digitala.ro

utilitatea instrumentelor muzicale; facilităţi şi performanţe ale instrumentelor muzicale; diversitatea modelelor constructive şi tendinţa de perfecţionare continuă a construcţiilor muzicale (p. 47). De asemenea, atributele privind „tradiţionalitatea" acestor instrumente sunt subsumate unor condiţii pe care Ovidiu Papană le consideră „minimale" în acest context, acestea privind aria de răspândire, perioada de utilizare, numărul de interpreţi (care să cuprindă o serie de mai multe generaţii succesive), repertoriul adecvat acestor instrumente, tehnica interpreativă specifică fiecărui instrument (sau fiecărei familii de instrumente), constructorii locali recunoscuţi de comunităţile din care fac parte etc.

Autorul departajează instrumentele muzicale care fac parte din „zestrea tradiţională românească" pe baza mai multor criterii specifice: caracteristici acustico-muzicale, grad de complexitate constructivă, vechimea atestată a utilizării, sursele culturale originare, limitele zonale de răspândire, destinaţia utilizării, modalităţile specifice de emitere a sunetelor şi de interpretare muzicală. Din această perspectivă, instrumentele muzicale tradiţionale româneşti au fost încadrate, sub aspect organologic, în mai multe categorii: *instrumente muzicale ancestrale* (frunza, solzul de peşte, duba, buhaiul, fifa, paiul, tilinca, naiul, buciumul, cornul, cimpoiul, fluierele, drâmba, cobza), *instrumente muzicale împrumutate din cultura europeană* (instrumentele din familia viorii, instrumentele din alamă, clarinetul), *instrumente adoptate în sec. al XX-lea* (taragotul, vioara cu goarnă, acordeonul, saxofonul), *instrumente modificate constructiv* (duduroniul, vioara cu teluri, vioara cu goarnă, viola cu căluşul drept, violoncelul „bătut"), *instrumente care folosesc alte procedee de interpretare în raport cu modurile de execuţie iniţiale* (vuva sau tamburina cu membrana frecată cu degetul, vioara cu firul de păr legat de coardă, doba cu băţ şi „degetar", violoncelul „bătut", instrument la care sunetele sunt produse prin lovirea coardelor cu un băţ şi ciupirea lor cu „pişcălăul"), *instrumente muzicale utilizate în practicile magice* (buhaiul, capra, zurgălăii, talanga, opinca cu pinteni, biciul), *instrumente utilizate în cadrul unor activităţi utilitare, cotidiene* (fluierul cu burduf, talanga, clopoţelul,

https://biblioteca-digitala.ro

duruitoarea, cornul utilitar, toba pentru anunţuri), *pseudoinstrumente cu rol de amuzament* (şuierătoarea, cântatul cu „piaptănul”, cântatul cu „lingurile”, cântatul cu „fierăstrăul”), *jucăriile muzicale tradiţionale*, *instrumentele muzicale menţinute pentru scurt timp în practica tradiţională*, *instrumentele moderne* (instrumente electrofone). Analizele constructive, acustice şi muzicale conferă acestor studii o dimensiune ştiinţifică elevată, potenţată prin bogata experienţă de colecţionar (cu o colecţie de peste 200 de piese), de restaurator şi (nu în ultimă instanţă!) de constructor al instrumentelor muzicale tradiţionale, prin care Ovidiu Papană dovedeşte calităţile celui mai autorizat cunoscător contemporan al domeniului organologiei muzicale tradiţionale din spaţiul românesc şi (am îndrăzni să afirmăm!) din centrul şi sud-estul european.

Concluziile acestui important opus, dedicat de Ovidiu Papană culturii muzicale tradiţionale româneşti, gravitează în jurul indicării şi sublinierii necesităţii de a se întreprinde, pe viitor, noi sinteze etnomuzicologice care să reunească studiul empiric şi istoric al cunoaşterii instrumentelor muzicale tradiţionale cu formele integratoare moderne, bazate pe studii de acustică muzicală şi pe modelări grafice tridimensionale ale caracteristicilor sonore şi acustice. Aceasta reprezintă, cu siguranţă, o modalitate de cercetare avansată modernă şi inedită, care nu a mai fost aplicată în spaţiul etnomuzicologic românesc şi pe care Ovidiu Papană îşi propune să o dezvolte în studii şi sinteze viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

Romanian musicology magazine

Editorial staff:

Editors: Irinel Anghel, Mihai Cosma

Editorial board: Lavinia Coman, Grigore Constantinescu, Nicolae Gheorghiţă, Valentina Sandu-Dediu, Luminiţa Vartolomei

Scientific council: Corneliu Dan Georgescu, Dinu Ghezzo, Costin Miereanu, Viorel Munteanu, Sever Tipei, Cornel Ţăranu

Readers from abroad may subscribe to MUZICA magazine
writing to the following address:
Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilordin România,
Calea Victoriei 141, sector 1, Bucureşti, România.
Email: revista.muzica@yahoo.com. Phone/Fax no. +40213177966

Published by
Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

ediţia electronică: www.ucmr.org.ro

ISSN 0580-3713

M
U
Z
I
C
A

NR
1-2
2
0
1
5